INFORMATION LITTÉRAIRE

26 Feb. 1973

Volume 5

1953

Paris 1953

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1972

Reprinted by arrangement with J. B. Baillière et Fils, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1972

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden

POUR L'ENSEIGNEMENT

L'INFORMATION LITTÉRAIRE

V^e Année
1953

TABLE DES MATIÈRES DE LA V^e ANNÉE

1953

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Renaissance

Réalisme et fantaisie dans l'œuvre de Rabelais (C.-A. Mayer) ..... N° 4, p. 127.

XVII^e siècle

La théorie du poème épique au XVII^e siècle (A. Cart) ..... N° 1, p. 1.
A la recherche du vrai Cyrano de Bergerac (J.-J. Bridenne) ..... N° 5, p. 169.
Deux visages de Racine ou de Mauriac à Jean Giraudoux (A. Séailles) ..... N° 2, p. 43.

XIX^e siècle

Les « Poèmes en prose » de Baudelaire (J.-H. Bornecque) ..... N° 5, p. 177.
A propos d'inédits de Victor Hugo (Guy Robert) ..... N° 3, p. 104.
L'architecture des « Poèmes barbares » et ses enseignements (J.-H. Bornecque) ..... N° 2, p. 47.
La leçon d'un centenaire : Maupassant et la critique actuelle (G. Delaisement) ..... N° 1, p. 6.
Pérennité de Jules Verne (J.-J. Bridenne) ..... N° 3, p. 85.

XX^e siècle

Etat présent des études sur Apollinaire (M. Décaudin) ..... N° 3, p. 90.
Etudes sur le Théâtre français contemporain : Henri-René Lenormand (P. Surer) ..... N° 4, p. 132.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Grèce

Obscurités et difficultés de Pindare (J. Duchemin) ..... N° 1, p. 19.
Hippocrate (Fernand Robert) ..... N° 4, p. 144.
Plutarque, apologiste de Delphes (R. Flacelière) ..... N° 3, p. 97.

Rome

Le voyage du lettré romain en Grèce (P. Boyancé) ..... N° 4, p. 137.
Sénèque est-il un philosophe ? (P. Grimal) ..... N° 2, p. 60.
Sénèque et la noblesse de l'enseignement (E. de Saint-Denis) ..... N° 5, p. 182.

Divers

Etat actuel des études étruscologiques (R. Bloch) ..... N° 1, p. 13.
Les origines du mithriacisme (E. Will) ..... N° 2, p. 65.
Le V^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (J. Duchemin) ..... N° 4, p. 150.

BIBLIOGRAPHIE

A travers les livres, par Guy ROBERT, J. BABIN, J. BEAUJEU, G. BECKER, P. BOYANCÉ, P.-G. CASTEX, P. COLOTTE, J. DE ROMILLY, V.-L. SAULNIER et J. VOISINE..... N° 1, p. 27. N° 2, p. 70. N° 3, p. 106. N° 4, p. 152. N° 5, p. 191.

A travers les revues d'histoire littéraire, par Guy ROBERT..... N° 2, p. 72. N° 4, p. 154.

A travers les revues d'études classiques, par J. ERNST..... N° 1, p. 33. N° 3, p. 111.

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Articles de doctrine :

L'enseignement de la littérature française contemporaine (J. NATHAN)..... N° 5, p. 197.
A propos de l'orthographe dans le Premier cycle (B. GROS)..... N° 3, p. 114.
Le commentaire des explications latines préparées à l'agrégation (M. DURRY)..... N° 4, p. 165.
Importance et dignité du thème latin (J. DESJARDINS)..... N° 4, p. 161.
Plaidoyer pour la leçon de texte (J. de ROMILLY)..... N° 5, p. 207.

Cadres d'études :

Manon et le mythe de la femme (L. CELLIER)..... N° 1, p. 35.
Quelques cadres d'études pour les « Poèmes antiques » (P.-G. CASTEX)..... N° 2, p. 78.
Comment traduire les Odes d'Horace (R. WALTZ)..... N° 3, p. 118.

Exercices scolaires :

Dissertations françaises, par R. ROBERT et P. SURER..... N° 1, p. 41. N° 3, p. 116. N° 4, p. 157.

Explication de texte (Verlaine, *Sagesse*, III, 3), par R. PONS..... N° 5, p. 203.
Dictée — commentaire, par J. GRANAROLO..... N° 4, p. 158.
Version latine, par F. LÉGER..... N° 1, p. 38.

Thèmes latins, par E. DE SAINT-DENIS..... N° 2, p. 84. N° 4, p. 163.

Version grecque, par J. BERNARDI..... N° 3, p. 126.
Thème grec, par J. HUMBERT..... N° 1, p. 40.

Bibliographie sommaire des auteurs d'agrégation, par H. BARDON, J. BEAUJEU, J. DUCHEMIN, A. MICHA, G. ROBERT et J. DE ROMILLY..... N° 4, p. 167. N° 5, p. 208.

INDEX ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS

BABIN (J.) : Compte rendu de livre..... N° 3, p. 110.
BARDON (H.) : Bibliographie d'agrégation..... N° 5, p. 209.
BEAUJEU (J.) : Comptes rendus de livres..... N° 1, p. 31. N° 5, p. 194.
BECKER (G.) : Comptes rendus de livres..... N° 3, p. 106. N° 5, p. 191.
BERNARDI (J.) : Version grecque..... N° 3, p. 126.
BLOCH (R.) : **Etat actuel des études étruscologiques**..... N° 1, p. 13.
BORNECQUE (J.-H.) : **L'architecture des « Poèmes barbares » et ses enseignements**..... N° 2, p. 47.
— **Les « Poèmes en prose » de Baudelaire**..... N° 5, p. 177.
BOYANCÉ (P.) : **Le voyage du lettré romain en Grèce**..... N° 4, p. 137.
— Compte rendu de livre..... N° 4, p. 153.
BRIDENNE (J.-J.) : **Pérennité de Jules Verne**..... N° 3, p. 85.
— **A la recherche du vrai Cyrano de Bergerac**..... N° 5, p. 169.
CART (A.) : **La théorie du poème épique au XVII^e siècle**..... N° 1, p. 1.
CASTEX (P.-G.) : **Quelques cadres d'études pour les « Poèmes antiques »**..... N° 2, p. 78.
— Compte rendu de livre..... N° 3, p. 107.
CELLIER (L.) : **Manon et le mythe de la femme**..... N° 1, p. 35.

Colotte (P.) :	Compte rendu de livre	N° 3, p. 107.
Décaudin (M.) :	**Etat présent des études sur Apollinaire**	N° 3, p. 90.
Delaisement (G.) :	**La leçon d'un centenaire : Maupassant et la critique actuelle**	N° 1, p. 6.
Duchemin (J.) :	**Obscurités et difficultés de Pindare**	N° 1, p. 19.
—	Le V° Congrès de l'Association Guillaume Budé	N° 4, p. 150.
—	Bibliographie d'agrégation	N° 5, p. 210.
Durry (M.) :	**Le commentaire des explications latines préparées à l'agrégation**	N° 4, p. 165.
Ernst (J.) :	A travers les revues d'études classiques	N° 1, p. 33. N° 3, p. 111.
Flacelière (R.) :	**Plutarque, apologiste de Delphes**	N° 3, p. 97.
Granarolo (J.) :	Dictée — commentaire	N° 4, p. 158.
Grimal (P.) :	**Sénèque est-il un philosophe ?**	N° 2, p. 60.
Gros (B.) :	**A propos de l'orthographe dans le Premier cycle**	N° 3, p. 114.
Humbert (J.) :	Thème grec	N° 1, p. 40.
Léger (J.) :	Version latine	N° 1, p. 38.
Mayer (C.-A.) :	**Réalisme et fantaisie dans l'œuvre de Rabelais**	N° 4, p. 127.
Micha (A.) :	Bibliographie d'agrégation	N° 4, p. 167.
Nathan (J.) :	**L'enseignement de la littérature française contemporaine**	N° 5, p. 197.
Pons (R.) :	Explication française	N° 5, p. 203.
Robert (Fernand) :	**Hippocrate**	N° 4, p. 144.
Robert (Guy) :	A propos d'inédits de Victor Hugo	N° 3, p. 104.
—	Comptes rendus de livres	N° 1, p. 27. N° 2, p. 70. N° 3, p. 107. N° 4, p. 152. N° 5, p. 192.
—	A travers les revues d'histoire littéraire	N° 2, p. 72. N° 4, p. 154.
Robert (René) :	Bibliographie d'agrégation	N° 4, p. 168.
—	Dissertation française	N° 1, p. 41.
Romilly (J. de) :	**Plaidoyer pour la leçon de texte**	N° 5, p. 207.
—	Comptes rendus de livres	N° 1, p. 32. N° 2, p. 71. N° 3, p. 111. N° 4, p. 153. N° 5, p. 196.
—	Bibliographie d'agrégation	N° 4, p. 168.
Saint-Denis (E. de) :	**Sénèque et la noblesse de l'enseignement**	N° 5, p. 182.
—	Thèmes latins	N° 2, p. 84. N° 4, p. 163.
Saulnier (V.-L.) :	Compte rendu de livre	N° 3, p. 106.
Séailles (A.) :	**Deux visages de Racine ou de Mauriac à Jean Giraudoux**	N° 2, p. 43.
Surer (P.) :	**Etudes sur le Théâtre français contemporain : Henri-René Lenormand**	N° 4, p. 132.
—	Dissertations françaises	N° 3, p. 116. N° 4, p. 157.
Voisine (J.) :	Comptes rendus de livres	N° 1, p. 28. N° 5, p. 193.
Waltz (R.) :	**Comment traduire les Odes d'Horace ?**	N° 3, p. 118.
Will (E.) :	**Les origines du mithriacisme**	N° 2, p. 65.

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

COMITÉ DE DIRECTION :

Marcel BIZOS
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre BOYANCÉ
Professeur à la Sorbonne

Adrien CART
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre-Georges CASTEX
Professeur à la Faculté des Lettres de Lille

Maurice LACROIX
Professeur de Première supérieure au Lycée Henri IV

Mario ROQUES
Membre de l'Institut

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : **Jean BEAUJEU**
Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 95-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615.

CINQUIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1953

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

LA THÉORIE DU POÈME ÉPIQUE AU XVIIe SIÈCLE, *par A. CART* 1
LA LEÇON D'UN CENTENAIRE : MAUPASSANT ET LA CRITIQUE ACTUELLE, *par G. DELAISEMENT* 6
L'ÉTAT ACTUEL DES ÉTUDES ÉTRUSCOLOGIQUES, *par R. BLOCH* 13
OBSCURITÉS ET DIFFICULTÉS DE PINDARE, *par J. DUCHEMIN* 19
A TRAVERS LES LIVRES, *par Guy ROBERT, etc.* 27
A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUES, *par Juliette ERNST* 33

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

MANON ET LE MYTHE DE LA FEMME, *par L. CELLIER* 35
VERSION LATINE, *par F. LÉGER* 38
THÈME GREC, *par J. HUMBERT* 40
DISSERTATION FRANÇAISE, *par René ROBERT* 41

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

CINQUIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1953

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; R. BLOCH, directeur d'études à l'Ecole pratique des Hautes Etudes; A. CART, inspecteur général de l'Instruction publique; L. CELLIER, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble; G. DELAISEMENT, professeur au Collège technique de Maubeuge; J. DUCHEMIN, professeur à la Faculté des Lettres de Poitiers; J. ERNST, rédactrice de « L'Année philologique »; J. HUMBERT, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; F. LEGER, professeur au Lycée Montesquieu de Bordeaux; Guy ROBERT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; René ROBERT, professeur au Lycée de Douai; J. de ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; J. VOISINE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.;** Etranger : **1.500 fr.;** le numéro : **300 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

---

BULLETIN D'ABONNEMENT

à MM. J.-B. BAILLIERE et FILS

ÉDITEURS

19, rue Hautefeuille — PARIS (VI^e^) Chèques Postoux : **PARIS 202**

Je soussigné (nom et prénoms) _____

demeurant (1) _____

_____ *vous prie de bien vouloir m'abonner à*

L'INFORMATION LITTÉRAIRE

Revue illustrée paraissant cinq fois par an, par numéros de 48 pages (20 × 26)

Prix de l'abonnement : France, **1.200 fr.;** Etranger, **1.500 fr.;** le numéro, **300 fr.**

(LES ABONNEMENTS PARTENT DU 1^er^ JANVIER DE CHAQUE ANNÉE)

Veuillez trouver sous ce pli un $\frac{\text{chèque}}{\text{mandat postal}}$ *de* _____ *francs, montant de mon abonnement.*

Signature :

(1) Prière d'écrire très lisiblement.

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

La théorie du poème épique au XVII[e] siècle

Depuis la Renaissance, la France rêvait d'avoir son poème épique : vers 1630 des auteurs fervents se mirent au travail pour doter leur pays et leur religion d'une œuvre qui fût plus parfaite que l'*Iliade;* entre 1653 et 1666 les fruits de leurs doctes veilles voient le jour et une bonne douzaine de poèmes paraissent, qui n'osent point s'appeler épopées, mais qui (sauf la *Pucelle* conforme aux canons littéraires les plus stricts) prennent le titre de *poèmes héroïques*, pesants volumes de quinze, vingt mille alexandrins. Cette poésie héroïque est conçue au moment où la France se prend à rêver de grandeur et de sublime, au temps de Richelieu; elle est publiée un peu trop tard, quand déjà bien des envolées sont retombées : mais les contemporains de la Fronde ont l'impression que sans elle il manquerait quelque chose à la gloire de la France. En 1659, le Père Rapin, maître à penser de Despréaux, sourit : « Carminis epici divina vis aetatis nostrae poetas sic inflammavit ut militares animos sumpsisse videantur Musae propemodum omnes factae bellatrices et heroicae. » (*De Carmine Pastorali*, cité par Bray, *Doctrine Litt. Class.*).

A vrai dire, les muses françaises n'avaient pas tout de suite embouché la trompette épique (1). Elles avaient d'abord modulé des chants moins retentissants, un peu épiques sans doute, mais aussi élégiaques, bucoliques, où se mêlaient l'attendrissement des amours malheureuses, les impressions d'effroi et les images délicatement mythologiques. Et tout cela combinait des thèmes empruntés à Marini, à l'*Aminte* du Tasse et à Guarini avec un lointain souvenir des *Hymnes* de Ronsard. Dans ces fragments d'épopées modérées, voisines des *Noces de Thétis et Pélée* de Catulle, de la *Thébaïde* de Stace et surtout des *Métamorphoses* d'Ovide, l'imagination se dépayse, les lois du monde physique se plient au caprice humain. Les « Recueils Collectifs » contiennent nombre de poèmes de ce genre où les auteurs s'exercent à faire des récits continus en alexandrins. Mais ce n'était pas assez pour satisfaire la soif du grand qui travaillait le public. Ovide ne suffisait plus, la France avait besoin de Virgiles.

LES MODÈLES

En attendant, on relisait un peu les Anciens et surtout les Italiens. En tête de son *Alaric* (1654), Scudéry énumère fièrement ses auteurs : « J'ai relu fort exactement l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, l'*Enéide* de Virgile, la *Guerre civile* de Lucain, la *Thébaïde* de Stace, les *Rolands amoureux et furieux* du Boyardo et de l'Arioste, l'incomparable *Hierusalem délivrée* du fameux Torquato et grand nombre d'autres poèmes épiques de diverses langues. »

Bien peu de gens savent le grec, même quand, comme Scudéry, ils citent des vers d'Homère. La plupart se bornent à admirer l'*Iliade* de très loin; on n'éprouve pas même le besoin de la

(1) Sujet de frontispice fréquent vers 1660 : une muse dépose la lyre et saisit une trompette.

traduire de nouveau en ce début du XVII[e] siècle. Virgile est communément élevé au-dessus de tous les poètes : l'*Enéide* fournit des recettes commodes à tous les faiseurs d'épopées : ses descriptions un peu académiques, ses discours pathétiques offrent des modèles qu'on imite sans se lasser. Lucain et Stace sont traduits et donnent le goût de la belle rhétorique en vers; leurs ornements ne déplaisent pas à des élèves des Jésuites. Des poètes latins modernes pillent méthodiquement les Romains et font des récits chrétiens avec des hexamètres antiques : le P. Mambrun publie une épopée de collège sur Constantin (1658); on lit encore le *Quinque Martyres in India* de Benci (1592), les *Prolusiones* de Strada (1610), qui peint si bien les anges et la Cité Céleste.

Mais les vrais modèles ce sont les Italiens, l'Arioste et le Tasse. Le *Roland* du premier, bien que souvent critiqué, conserve le souvenir des chevaliers errants du Moyen Age, il transmet aux modernes la tradition des enchantements magiques; il crée les accessoires désormais obligés de toute épopée, la visite à l'ermite, l'épisode champêtre, les tournois aux armes dorées, les guerrières empanachées et vaillantes à la vertu farouche ou aux mœurs complaisantes, les forêts profondes, les grottes sauvages sans lesquelles aucune épopée n'est possible. Il imagine ces voyages rapides à travers une géographie fantaisiste. Et même cette manière de ne pas prendre au sérieux les étranges aventures que l'on raconte se retrouvera chez un Saint-Amant (*Moïse*, 1653). Le Tasse rend sa noblesse au poème héroïque; mais avec lui reparaissent les chevaliers presque invulnérables et toujours amoureux (sauf Godefroi, son héros, qui a mieux à faire), les guerrières, les magiciens, et les palais féériques, et les belles païennes qui se convertissent. Mais cette fois l'épopée prend un sens, elle peint des événements humains où le Ciel et l'Enfer jouent un rôle, elle peint une lutte où il s'agit de l'avenir de la Religion, elle conduit le lecteur à travers bien des péripéties à un dénouement logiquement préparé. En tout cas ces deux modèles italiens amènent à une erreur essentielle, une de celles contre lesquelles réagira Despréaux, la confusion de l'épopée avec le roman. Scudéry commence la préface de son *Alaric* en disant ingénument : « Comme le poème épique a beaucoup de rapports avec ces ingénieuses fables que nous appelons des romans, il est presque superflu que j'en parle ici... » Seul Chapelain paraît assez opposé à cette manière de voir, mais la *Pucelle* (1656) elle-même tient du roman. Comme le roman au XVII[e] siècle, l'épopée multiplie les épisodes et promène ses héros sous tous les climats possibles, introduit des intrigues amoureuses dans tous les événements historiques et prête une puérile galanterie aux plus farouches guerriers.

LES THÉORICIENS

Mais les constructeurs de poèmes héroïques sont surtout imbus des préceptes des théoriciens. Scudéry, hier encore tout fier de sa demi-ignorance de gentilhomme, énumère avec complaisance tous les pédants qu'il a lus avant de composer son *Alaric :* « J'ai donc consulté les maîtres là-dessus : c'est-à-dire Aristote et Horace et, après eux, Macrobe, Scaliger, le Tasse, Castelvetro, Piccolomini, Vida, Vossius, Paccius, Ricobon, Robortel, Paul Benni, Mambrun et plusieurs autres ». Pauvres poètes, obligés de dévorer d'abord tout ce fatras indigeste ! Et, quand on a bien étudié tous ces théoriciens, on a l'avantage de posséder ce minimum de doctrine dont Homère s'est bien passé, mais faute de laquelle il n'a pas réussi à être parfait.

On sait d'abord que la poésie épique est la plus haute de toutes et, par conséquent, la plus « laborieuse ». On répète ce que Le Laboureur dira en tête de son *Charlemagne* (1664) : « J'ai toujours fait une singulière estime du poème épique et je n'en ai jamais regardé l'entreprise qu'avec une sorte de terreur. Que l'on die tout ce que l'on voudra, c'est le plus noble et le plus difficile ouvrage de l'esprit. »

On ne saurait élever une telle construction sans avoir bien appris les règles de l'architecture, ne cesse de répéter le P. Lemoyne tout au long de sa préface (*Saint Louis*, 1653). Et Chapelain lui fait écho dans la préface de la deuxième partie de la *Pucelle :* « J'admire que ceux-là osent prétendre que, sans être informé des principes et sans avoir jamais pratiqué, l'on puisse avec quelque heureuse naissance et quelque usage de la vie, devenir un poète excellent. » Auteur de la préface de l'*Adone* (1623), il sait merveilleusement les règles, il sent aussi qu'il n'a aucun génie pour la poésie et qu'il s'ennuie toujours beaucoup quand il est obligé de faire des vers, mais il veut composer un poème épique pour prouver l'excellence de sa théorie.

Le premier point de ce magnifique système, c'est que, la fin de la poésie étant d'enseigner, le rôle particulier de l'épopée est de s'adresser aux princes et aux grands pour leur apprendre les plus hautes vertus. « Le poème épique a pour principale fin non pas de divertir, mais d'instruire », dit Scudéry (Préface d'*Alaric*). Le poète doit d'abord réfléchir au choix judicieux

du héros et inventer une action qui puisse toucher les grands. On empruntera donc à l'histoire un nom célèbre, celui de quelque prince, conquérant et guerrier, et on lui prêtera des aventures sublimes, historiques ou non. Il faut en tout cas qu'il soit l'acteur d'événements importants. Le pauvre Chapelain consacre la moitié de sa préface à s'excuser d'avoir pris une femme comme héros : il oublie d'ailleurs le seul argument valable, le courage et la grandeur de Jeanne d'Arc.

LA « MATIÈRE » ET L'ALLÉGORIE

Les poètes épiques doivent mettre beaucoup de soin à choisir leur « matière ». Et il faut avouer que leurs choix ne sont pas si mauvais; en bien des pages la grandeur du sujet arrive à soutenir leurs pauvres vers. Evoquer Clovis, le premier roi de France, Charlemagne, l'empereur conquérant. saint Louis et ses croisades, Jeanne d'Arc délivrant la patrie, n'est-ce pas rappeler des gloires authentiques, à la fois françaises et chrétiennes ? Et si Scudéry prend Alaric comme héros, ce n'est pas seulement pour faire plaisir à Christine de Suède, c'est aussi parce qu'il voit en lui le champion de la Foi qui triomphe de la Rome païenne. L'infortuné Childebrand (1666) lui-même n'a droit à un poème que parce qu'il passait pour l'ancêtre des Capétiens.

Hélas ! Chapelain et Scudéry avaient appris du Tasse cette idée étrange que l'enseignement ne serait pas parfait si toute l'œuvre n'avait un sens allégorique. Scudéry écrit dans sa préface :

« L'Allégorie doit régner partout dans le poème épique... C'est donc pour cela que le sens allégorique règne partout dans ma *Rome vaincue*, entendant par Alaric l'âme de l'homme, par l'enchantement où je le fais tomber, la foiblesse de l'homme...; par le magicien qui le persécute les obstacles que les démons mettent toujours aux bons desseins; par la belle Amalasonthe, la puissante tentation de la volupté; par ce grand nombre d'ennemis qui le combattent, le Monde...; par l'invincible résistance de ce héros, la liberté du Franc Arbitre...; par la prise de Rome et le triomphe de ce héros, la victoire de la raison sur les sens, sur l'Enfer et sur le Monde. »

Selon sa coutume, Chapelain renchérit avec des formules encore plus ridicules :

« Je lèverai ici le voile dont ce mystère est couvert et je dirai en peu de paroles, qu'afin de réduire l'action à l'universel, suivant les préceptes, et de ne pas la priver du sens allégorique par lequel la péosie est faite un des premiers élémens de l'architectonique, je disposai toute la matière de telle sorte que la France devoit représenter l'âme de l'homme en guerre avec elle-même et travaillée par les plus violentes des émotions; le roi Charles la volonté, maîtresse absolue...; l'Anglois et le Bourguignon, sujets et ennemis de Charles, les divers transports de l'appétit irascible; Amauri et Agnès, l'un favori, l'autre amante du prince, les différens mouvemens de l'appétit concupiscible; le comte de Dunois... la vertu qui a ses racines dans la volonté; Tannegui, chef du Conseil, l'entendement...; et la Pucelle... la Grâce divine qui vient raffermir la volonté, soutenir l'entendement, se joindre à la vertu et... produire cette paix intérieure et cette parfaite tranquillité, en quoi toutes les opinions conviennent que consiste le souverain Bien. »

Voilà, dès le départ, le poète qui a entrepris de faire une épopée, mis encore plus à l'étroit que le poète lyrique ou même tragique. Comment donner de la vie à l'appétit irascible luttant contre l'appétit concupiscible ? C'est encore plus difficile à imaginer que ces ballets de Collège où la Grâce Suffisante triomphait de la Grâce Efficace.

LA FABLE ET LE MERVEILLEUX

Le poète ouvre donc ses livres et cherche comment il pourra inventer ce que la terminologie consacrée appelle la « Fable » qui va permettre d'envelopper une leçon allégorique dans un récit historique. Ce souci de respecter l'histoire n'est absent des préoccupations d'aucun auteur. Desmarets met des annotations en marge : « ceci est historique ». Les autres en prennent un peu plus à leur aise. Je ne parle pas de Godeau qui, célébrant Saint Paul (1654), est bien obligé de suivre le récit des *Actes* et de la *Vie des Saints*. Saint-Amant, pour son *Moïse*, a lu avec soin sa Bible et y mêle des souvenirs personnels de voyage en Méditerranée. Scudéry a quelque goût pour le pittoresque local : ses Goths ont des mœurs où se confondent celles des Germains de Tacite et celles des soldats de Gustave Adolphe; tout au long de son poème une « fille laponne » promène l'éclat de sa beauté et de son courage. Chapelain surtout a lu assez intelligemment les historiens du XVI[e] siècle. Le Laboureur est très fier d'avoir fait une description véridique de l'idole Hirmensul.

Malheureusement la difficulté est grande de peindre avec quelque vérité les pays lointains et les âges reculés. Tous les poètes nous introduisent dans une sorte de Moyen Age de convention, du reste assez amusant. Les éditions s'ornent de gravures où les guerriers portent presque le même costume, quelle que soit leur époque : les Suédoises de Scudéry sont vêtues de peaux de tigre et combattent avec des cimeterres, les guerriers de Clovis (1657) seraient habillés comme les soldats de la Pucelle, s'ils n'avaient l'habitude de garder les genoux nus. Il suffisait au lecteur du XVII[e] siècle que quelques mots ici ou là pussent dépayser son imagination, comme l'avaient fait l'Arioste et le Tasse. Dans le poème héroïque comme dans les Carrousels et, plus tard, à l'Opéra, ce léger changement d'atmosphère lui donnait l'impression d'un passé fabuleux ou de pays extraordinaires. « Tout ce qui est rare, dit le P. Lemoyne, tout ce qui vient de loin passe pour grand. »

Le poète ne demande donc pas à l'histoire de lui fournir des traits caractéristiques. Qui espérerait trouver dans la *Pucelle* un tableau de la France du XV[e] siècle ? Cependant, les théoriciens le veulent, toute épopée doit être historique, quoique Castelvetro ait été d'avis contraire. Scudéry nous en dit les raisons :

« Je crois que le sujet du poème héroïque doit être plutôt véritable qu'inventé, parce que, le poète épique devant sur toute chose s'attacher au vraisemblable, il ne le seroit point qu'une action illustre ne fût décrite dans aucune histoire. En effet les grandes actions ne peuvent être inconnues : et celles que l'on croit absolument fausses ne touchent point et donnent peu de satisfaction... Il est certain que les actions qui sont vraisemblables, d'autant qu'elles ont quelque ombre de vérité parmi leur mensonge, sont plus propres à émouvoir à compassion que celles où ce mensonge se fait voir à découvert. »

Desmarets précise la manière dont on doit employer l'histoire :

« Virgile savoit l'histoire tout aussi bien que les critiques : il n'a pas craint pourtant de faire un anachronisme de quatre siècles et de peindre Didon tout autre qu'elle n'étoit... Il savoit jusqu'où s'étend le pouvoir de la poésie héroïque : elle ne se laisse captiver ni par les temps, ni par les lieux ; elle sait piller l'histoire sans qu'elle doive s'en plaindre et triomphe de ses dépouilles. » Le poète n'étant pas un historien, il est maître d'imaginer autour de son récit ce que les théoriciens appellent « la fiction », c'est-à-dire tous les caprices de sa fantaisie.

Mais tout cela n'est que travail préparatoire, le malheureux poète a encore beaucoup à faire avant d'avoir le droit d'écrire un seul vers. Il doit doser prudemment l'emploi du merveilleux, ce condiment nécessaire de toute épopée. La théorie qu'expose Scudéry n'est pas d'une absolue clarté :

« Je suis fortement persuadé que l'histoire payenne et l'histoire sainte ne sont point propres présentement à fournir un sujet épique ; et que la chrétienne profane, toute seule en notre temps, nous peut donner ce merveilleux et ce vraisemblable, qui en sont l'âme pour ainsi dire. Car avec elle l'invention du poète introduit les Anges, les mauvais Démons et les Magiciens et, sans choquer le vraisemblable, par elle le poète divertit le lecteur par des prodiges, et embrouille et démêle le nœud de la fable par des voies qu'on ne sauroit deviner. Par son moyen une même action peut être merveilleuse et vraisemblable : le premier par les choses extraordinaires que fait la Magie, et le second par la croyance qu'elle trouve dans l'esprit de la plupart du monde. »

Desmarets a une théorie plus intéressante et plus sincère :

« Le poème héroïque est si noble et si relevé qu'il doit avoir un sujet important non seulement à toute la terre, mais encore à la gloire de Dieu et qui, par conséquent, soit conduit par l'assistance du Ciel et traversé par la malice des Démons, de sorte que le Ciel et l'Enfer soient comme des personnages du poème... Il est certain que les images de ces choses surnaturelles touchent plus sensiblement l'esprit et le préparent à espérer de bien plus grandes choses que ne feroient des aventures purement humaines. »

Chapelain arrive même à dire en son mauvais style quelque chose d'assez profond :

« Qu'on ne pense pas à m'objecter comme une chose considérable que le concours du Ciel est une machine qui choque la vraisemblance... Car outre qu'on ne peut concevoir de héros où il n'entre quelque chose de divin, il faut de plus tomber d'accord que cette sorte de machine où la divinité intervient, lorsqu'elle passe pour vraie, devient aussitôt vraisemblable auprès de ceux qui sont persuadés du pouvoir de cette divinité. Et je n'en chercherai pas la preuve hors des miracles les moins communs, que Dieu opère aucunes fois pour sa gloire, lesquels n'ont besoin que d'être crus vrais pour être vraisemblables et où l'esprit acquiesce sans répugnance, parce que, encore que la cause lui en soit inconnue, la certitude de l'effet lui tient lieu de cause... »

Telles sont les théories des poètes et leurs bonnes intentions : mais quand il leur faut manier cette machine et employer le merveilleux, quelle maladresse dans l'exécution ! L'Italien Strada les avait pourtant mis sur la bonne voie, en leur suggérant que les héros devaient sentir en eux et autour d'eux la présence confuse de Dieu. Balzac, discutant de l'*Herodes Infanticida* de Heinsius (1636), avait insisté sur la nécessité de ne jamais mélanger le paganisme et le christianisme, Tisiphone et Jésus-Christ. Mais le mélange continue des superstitions de la Magie et des vérités de la Foi. Le poète se sert à son gré des Anges et des Démons, décrit le Paradis presque toujours avec une grossièreté matérielle dont la richesse n'exclut pas la lourdeur. Tout devient objectif, pesant comme les surcharges de l'art baroque : les diablotins sont tous hideux et bruyants, la Sainte Vierge est vêtue de bleu, elle se promène sur les nuages, sorte d'Iris chrétienne, mais elle a une couronne d'or et des chérubins joufflus la soutiennent dans les airs. Chapelain se méfiait de toutes ces images pieuses fabriquées par le P. Le Moyne, Scudéry et Desmarets. Elles justifiaient d'avance le mot de Despréaux qui reproche à ces poètes de donner aux vérités l'air de la Fable.

Ce goût baroque se manifeste encore dans deux directions : la véhémence des personnages qui ne s'expriment que par figures de style, antithèses, apostrophes et surtout hyperboles, et la surcharge de tous ces poèmes dont aucun n'obéit à la règle d'Horace et ne se hâte vers sa fin. L'auteur ne sacrifie aucun des ornements qu'il imagine; il multiplie les effets de surprise, les disparitions magiques, les enlèvements; les combats singuliers interrompus par la nuit succèdent aux tournois où triomphe un chevalier mystérieux, aux rencontres aussi arbitraires que celles du *Roland furieux*. Les lecteurs du XVII[e] siècle étaient plus naïfs que nous.

LE STYLE ET LE VERS

Quant au style, disent les préfaces, il suffit qu'il soit en général « sublime », mais il peut quelquefois être « médiocre », c'est-à-dire d'un ton moyen. Desmarets demande la liberté d'employer des termes « hardis et anciens »; mais il est obligé, pour être entendu des dames, de mettre des annotations marginales et de terminer sa préface par un bref glossaire : l'*hymen* c'est le mariage, le *glaive*, l'épée, la *dextre*, la main, le *manoir* désigne des lieux horribles comme l'Enfer, le *harnois*, l'armure complète. Quant à Scudéry, il explique en note les termes de marine qu'il affectionne. Il rend son style surprenant en y multipliant les noms propres plus ou moins suédois ou mérovingiens. Il le relève par des comparaisons : à la fin de l'*Alaric* on trouve une table de celles-ci : le lecteur curieux peut vérifier combien de fois un guerrier est comparé à un lion, à un sanglier, à un dogue d'Angleterre, à la foudre. Il y a aussi pour les glossateurs futurs une table des descriptions : ces matins, ces printemps, ces nuits, ces mers ou ces montagnes n'étaient pas de petits ornements de la poésie épique. Scudéry n'a pas mis une table des sentences et pourtant « ce que les savants nomment des *Sentences* sont encore une partie essentielle de l'épopée selon la doctrine d'Aristote ».

Quant aux vers, ces préfaces pédantes et bavardes n'en disent pas grand'chose. Desmarets demande aux critiques de ne pas être trop pointilleux et fait l'éloge de l'inversion et de l'enjambement. Scudéry n'en parle pas; quant à Chapelain, avec sa suffisance ordinaire, il prononce :

« Quant aux vers et au langage, ce sont des instruments de si petite considération dans l'épopée, qu'ils ne méritent pas que de graves juges s'y arrêtent. On les abandonne à la fureur de la nation grammairienne... Il faut à la vérité que le poète sache en revêtir son ouvrage au mieux qu'on peut le souhaiter et selon que les règles les plus sévères le demandent. Mais il se doit souvenir que la pureté de la diction, le nombre des vers et la richesse des rimes ne font que l'habillement du corps poétique... Prenant les choses à la rigueur, le poème ne seroit pas moins poème quand il ne seroit point écrit en vers. »

Ainsi ce chantre d'épopée, parfaitement indifférent à la musique des mots, à l'harmonie des sons, au pouvoir évocateur des rimes, se rendait un témoignage de satisfaction : il était temps que Despréaux vînt se moquer du pédant triomphant.

A. Cart.

La leçon d'un centenaire : Maupassant et la critique actuelle

Chaque centenaire d'écrivain confère à son œuvre un regain d'intérêt qui se traduit par une profusion d'articles de mises au point présentés dans chaque revue, dans chaque quotidien par le critique de service. Ces articles appellent à leur tour des réponses, des commentaires qui replacent soudain un nom et une œuvre en pleine clarté. On a fêté le centenaire de Maupassant et, déjà, l'agitation qui s'est faite autour de l'écrivain s'est calmée, cependant que s'impose à nous cette affligeante conclusion : la critique actuelle, à de rares exceptions près, n'a pour l'auteur de *Bel Ami* que dédain et sarcasme et elle oppose à son œuvre tout entière une fin de non-recevoir qui n'hésite pas, parfois, à prendre l'aspect d'un refus catégorique... (1).

* * *

Combat résume fort bien cet état d'esprit du monde littéraire actuel en face de l'œuvre de Maupassant : « Le centenaire de Maupassant a permis à presque tous les écrivains français sollicités à cette occasion par les hebdomadaires littéraires, de s'apercevoir que l'auteur de *Boule de suif* n'avait jamais eu sa place dans leurs pensées. Maupassant n'est guère pris en considération aujourd'hui. C'est peut-être un peu injuste, c'est un fait; le « réalisme » au sens où l'entendait Maupassant a pris figure anachronique... (2).

A dire vrai, cette désaffection n'est pas nouvelle : en 1925 déjà Fernand Vandérem cherchait une explication à ce peu de faveur de Maupassant auprès des jeunes générations (3). Et il est facile de remonter la corde, nœud par nœud. Comme en écho, le *Journal des Débats* constatait à son tour, quelque dix ans plus tard, que la littérature « intellectualiste » avait balayé Maupassant. « Signe des temps... Nous avons oublié Maupassant. Les préoccupations actuelles le dépassent et, dans ce désordre, il nous apparaît lui, le merveilleux conteur, comme un miniaturiste auquel on demanderait une fresque » (4). Pour Jean de la Varende dont on s'explique mal la hargne à l'endroit de Maupassant, l'écrivain « est coloré par de rudes et profonds contrastes; mais il n'est pas coloriste comme un peintre doit l'être, à notre époque de supra-délicatesse visuelle » (5). Quant à Léon Daudet... (6).

Et de critique en critique, de désaveu en désaveu, il est facile de suivre la trace maudite que laisse l'œuvre de Maupassant, impuissante à troubler l'admirable impassibilité de nos censeurs intellectualistes qui ne dédaignent pas d'entraîner dans leur condamnation toute la littérature naturaliste. Il est bien réconfortant dans ces conditions de compter F. Mauriac au nombre des défenseurs de Maupassant. Dans un article où l'humour le dispute à la modestie, l'écrivain répond à une très dure critique de A. Rousseaux qui, d'un trait de sa plume acérée avait cru bon de ranger Maupassant au rang des mauvais écoliers. « A. Rousseaux ne craint pas d'écrire : « La fin du XIX[e] « a été une des plus basses époques de notre littérature... Il faut l'ingénuité d'un étudiant améri- « cain pour croire que Maupassant mérite une thèse de doctorat... Les monuments du naturalisme, « ceux de Zola en premier pourrissent par la base de leurs murs épais... »

(1) Un seul exemple mais des plus instructifs sur la façon de juger d'une certaine critique : cf. A. WURMSER : « Maupassant : Non ! », *Les Lettres Françaises*, du 10 août 1950.

(2) *Combat* du 7 août 1950.

(3) Cf. *Supplément littéraire du Figaro* (25 juillet 1925) : Le critique mettait en cause les professeurs qui, dit-il, « ont élevé leurs élèves dans le mépris de son talent et de son œuvre ».

(4) Gabriel de La ROCHEFOUCAULD, in *Journal des Débats*, du 25 mai 1935; cf. aussi *Le Temps*, du 15 mai 1931, article de Edmond JALOUX « Le Souvenir de Maupassant ».

(5) Jean de la VARENDE : *Grands normands*, Paris, 1939, p. 208.

(6) Cf. la critique des livres in *Candide*, du 22 juin 1933 : « ...Maupassant est demeuré en état d'inanition et de déficience, par une nonchalance foncière, par une paresse de l'esprit qui ne fut le fait ni de Gautier, ni de Nerval, ni de Baudelaire... ».

« Epoque la plus basse de la littérature ce confluent de deux siècles ? Qui aurait jamais cru que M. A. Rousseaux pût un jour nous paraître un peu léger ?... On est un peu gêné de lui apprendre que l'étudiant américain qui croit à l'importance de Maupassant en sait plus long que lui sur ce point. Ces morts que vous offensez vous répondent en étant plus lus et plus aimés qu'aucun de nous... » (7).

Mais la leçon, pour juste et nuancée qu'elle soit, n'a pas porté ses fruits. « Guy de Maupassant, écrit le critique de *Climats* (8), n'est pas un grand écrivain. C'est — M. Paulhan l'a dit avec mérite — un écrivain « facile ». Aussi bien, de Maupassant à Proust non inclus, s'aligne une longue suite de romanciers qui n'ont exactement rien à dire, sauf qu'il pleut, que les maisons sont noires. » Etc. (9).

Pendant ce temps, A. Artinian dont l'intérêt et la sympathie pour l'écrivain ne sauraient être mis en doute, s'occupait à réunir quelques jugements des écrivains contemporains sur Maupassant. On ne peut se dissimuler ce qu'il y a d'artificiel dans un tel travail; les intéressés qui ne peuvent s'engager dans une longue étude de détail massacrent leur patient en quelques lignes bien senties. Qu'on en juge :

— A. Maurois : « ...Il a eu trop de talent pour se donner la peine d'avoir du génie... »

— Drieu La Rochelle : « ...Je n'oserais essayer de relire *Bel Ami* ou *Une Vie*. Oh ! non... »

— Paul Claudel : « Je ne prend aucune espèce d'intérêt à Guy de Maupassant. Somme toute mon indifférence à Maupassant va jusqu'à la malveillance » (10).

— Léon Daudet : « ...Je ne pense guère à lui, et mon cas est celui de presque tous mes contemporains cultivés. Quant à le relire, merci bien. »

— André Gide : « ...N'ayant rien de particulier à dire, ne se sentant chargé d'aucun message... il est à chacun de ses lecteurs la même chose et ne parle à aucun d'eux en secret. »

— Henry de Montherlant : « ...J'avoue n'avoir lu aucune critique ni française, ni étrangère, sur Guy de Maupassant et même connaître assez mal l'œuvre de cet écrivain... Quant à la réputation de Maupassant à l'étranger, elle semble très surfaite aux lettrés français qui ont plutôt tendance à en sourire... »

— Jules Romains : « ...Ecrivain robuste mais épais, dépourvu de toute transparence comme de tout mystère, dont les mélancolies ne dépassent guère celles d'un patron boucher... » (11).

Que dire des critiques qui condamnent une œuvre sans recours ? Qu'ils ont droit assurément à quelques circonstances atténuantes. Mais que dire de l'écrivain, d'un homme qui connaît le prix d'une œuvre, le prix du travail et qui pourtant le condamne sans l'avoir lu ! On croit rêver...

Certes, les efforts de ceux qui disent aimer Maupassant ne sont pas toujours très adroits et vont souvent à l'encontre des résultats qu'ils espéraient. Nous songeons en ce moment au dernier livre que vient de publier A. Artinian. Il faut bien l'avouer, cette *Correspondance inédite de Guy de Maupassant* n'apporte rien de vraiment original. Dès lors, le critique triomphe : « Les deux présentateurs, A. Artinian et E. Maynial, exagèrent la sensibilité, les délicatesses des lettres intimes qu'ils publient. Il faut pourtant avouer qu'elles ne nous aimantent pas vers le haut... Un terreux. C'est reposant. C'est amusant aussi... On lit facilement cette menuaille littéraire. Peu de choses au fond... » Et ce qui est grave, c'est que le critique, l'occasion saisie, remet toute l'œuvre en question : « ...Vous savez que Maupassant et son temps n'ont eu aucune idée des tourments métaphysiques... Le discrédit aujourd'hui du naturalisme, à quoi les symbolistes, les mallarméens, le bergsonisme commencèrent de travailler, et qu'on ne ressuscite qu'en y mêlant des levains d'existentialisme ou

---

(7) Il faut sans doute à F. Mauriac un beau courage pour tenir tête ainsi à la critique déchaînée. Et combien nous aimons cet aveu sincère dans sa vigueur tranquille et son autorité : « Art sans arrière-fond, je vous l'accorde, et sans prolongements, et qui, bien sûr, n'est pas celui que je goûte. Mais, dans son ordre cela est beau et mérite le respect. » — Cf. F. MAURIAC : « Défense d'Anatole et de quelques autres », in *La Table Ronde*, nov. 1949. Cf. aussi un excellent article du *Figaro :* « Premier jour de vacances » (25 juillet 1947) qui pouvait passer en son temps comme une réhabilitation de *Bel Ami*. L'écrivain insiste sur la poésie de ce livre « matérialiste » « d'où se dégage avec une irrésistible évidence la terreur biblique de la pluie de feu ». Dégageant ainsi l'effrayante « modernité » du roman qui est un implacable avertissement, l'éminent critique dégage la qualité du désespoir de l'homme : « Le désespoir de Maupassant, au sein d'une société heureuse et paisible en apparence, est né peut-être d'un pressentiment. »

(8) Morvan LEBESQUE, in *Climats*, du 31 août 1950.

(9) Maupassant a répondu lui-même à cette accusation. Cf. « Autour d'un livre », in *Le Gaulois*, du 27 sept. 1881.

(10) Enquête présentée par Artine ARTINIAN, in *Les Nouvelles Littéraires*, du 3 août 1950.

(11) Ces jugements sont consignés dans le livre de A. ARTINIAN : *Maupassant criticism in France*. New-York (1941).

d'hégélianisme, est éclatant. Il s'étend le mépris hautain de tous ceux qui nient Maupassant et le trouvent bas, grossier... » (12).

E. Henriot, qui reconsidère l'œuvre et l'homme à la lumière de cette *Correspondance inédite*, ne semble guère mieux disposé à leur égard : « ...L'homme était sans confiance et sans confidence, sans enthousiasme, peut-être même sans désintéressement... Enfin Maupassant, homme de petits faits vrais et de choses vues, ne s'intéressait pas aux idées, comme il se refusait aux discussions littéraires... Le coefficient personnel de Maupassant est très médiocre en qualité... » (13).

Quant à A. Billy qui constate que « la jeune critique dédaigne absolument Maupassant » (14), il place Mérimée prosateur au-dessus de l'auteur de *Boule de suif* (15) fidèle en cela à une ancienne chronique donnée à *Gringoire* « ...Mais pourquoi la critique littéraire l'a-t-elle jusqu'à présent négligé ? Il est probable qu'elle le trouve un peu « court ». Il se prête mal à la savante recherche des sources des influences. Parbleu ! Il n'avait, pour ainsi parler, rien lu... » (16).

Et Gérard Bauer de résumer les principaux chefs d'accusation portés au dossier de l'écrivain par la critique actuelle : « Une découverte naïve de la vie, une expression qui ne l'est pas moins dans les explorations du cœur, une mélancolie élémentaire qui n'était pas une appréhension métaphysique... » (17), et puis : « Une sensibilité... qui n'est pas sans porter une certaine lourdeur, une certaine rudesse paysanne qui peuvent décevoir les lecteurs habitués à plus de délicate pénétration. Pas de recherches de style chez Maupassant, ni poésie. Son œuvre est essentiellement prosaïque... » (18).

* * *

Tel est le dossier de Maupassant; un dossier très lourdement chargé, une condamnation sans appel à porter au compte de « la grande révolte des écrivains d'aujourd'hui ». Une révolte qui a entraîné dans son impétueux tourbillon et piétiné toutes les valeurs qu'on s'accordait à célébrer, hier encore... toute la littérature naturaliste. Gustave Flaubert semble avoir le mieux résisté aux assauts désordonnés de l'avant-garde existentialiste mais les Goncourt, Huysmans, Daudet, Zola, Maupassant ont dû céder à la poussée intellectualiste et surréaliste. Mais céder n'est pas disparaître. L'œuvre des naturalistes reste saine et forte, de cette force de la vie qu'il n'appartient à personne de détruire ou de scléroser. Et déjà, Gide à peine disparu, l'existentialisme épuisé, s'essoufflant à la poursuite de ses chimères, les maîtres d'hier reprennent une place, leur vraie place, dans l'histoire littéraire. Et l'on ose enfin, sans rougir, défendre le naturalisme et ses représentants. Je ne résiste pas au désir de reproduire un article récent consacré à Zola et qui me semble symboliser à merveille cette résistance qui se doit d'être un renouveau (19). « Si vous tenez à votre réputation dans les « milieux littéraires », n'avouez jamais que vous aimez Zola. Zola ? Un bœuf de labour, traçant pesamment son sillon, le nez dans les mottes. Un primaire à système :

(12) Robert Kemp, in *Nouvelles Littéraires*, du 24 mai 1951.

(13) Emile Henriot : « La Correspondance inédite de Maupassant, in *Le Monde*, le 6 juin 1951.

(14) Maupassant et Goncourt, in *Le Figaro littéraire*, du 12 mai 1951.

(15) *Le Figaro Littéraire*, du 9 juin 1951.

(16) *Gringoire*, du 3 juin 1939.

(17) Guermantes : « Avec Maupassant », in *Le Figaro*, des 12 et 13 juillet 1950.

(18) Gérard Bauer : « Il y aura un siècle dans quelques jours naissait Maupassant », in *Paris-Presse*, du 28 juillet 1950. Quelle que soit, par ailleurs, l'attitude que les écrivains dits « progressistes » adoptent à l'égard de Maupassant (cf. *Combat*, du 7 août 1950 : « A l'occasion de son centenaire, l'âme de Maupassant a reçu un beau cadeau : elle est devenue communiste »), il peut sembler injuste de négliger la grande enquête parue dans les *Lettres Françaises* au moment du centenaire.

En réponse à l'article d'A. Wurmser qui remplace le jugement par l'invective, le bon sens par la plus inqualifiable outrance, de nombreux critiques ont été amenés à prendre la défense de Maupassant. Si l'on fait abstraction de la thèse, plus ou moins apparente, on ne lira pas sans intérêt certaines de ces appréciations.

Les plus sincères sont celles de Claude Morgan (cf. *Les Lettres Françaises*, du 28 septembre 1950) « ...Pour moi, Maupassant est inséparable de l'idée de France », et de Pierre Gamara : « Amour et vigilance » (7 sept. 1950).

La plus riche est celle d'André Kédros : « Plaidoirie pour Maupassant » (11 août 1950). Quant à celles de Gilbert Mury : « Maupassant a décrit l'univers d'un impérialisme pourrissant » (21 sept. 1950) ; Pierre Brochon : « Une lettre » (21 sept. 1950) ; Claude Sinclair : « Un peintre fidèle de la société » (14 sept. 1950), elles ont le mérite de dénoncer l'erreur qui est celle de toute la critique actuelle : cette volonté de juger Maupassant en fonction de notre époque, avec nos goûts et nos façons de sentir. Cf. la conclusion de Pierre Brochon : « D'où je conclus à la nécessité de considérer une œuvre littéraire pour la juger à la fois du point de vue de la création et du public de la production et de la consommation, et cela en tenant compte des conditions historiques et sociales de la création comme de la consommation. »

(19) On pourra dans cet article remplacer le nom de Zola par celui de Maupassant. Mêmes griefs des critiques, mêmes injustices.

dissertons plutôt de philosophie, de métaphysique, de pataphysique surtout ! Il est bête, disent les abstracteurs de quintessence qui arborent l'intelligence sur leurs cartes de visite. Il est clair, disent les sous-surréalistes qui ne conçoivent de poésie que sans ponctuation. Il est sentimental, disent les politiques à tempérament de fer qui s'intéressent aux dialectiques, mais jamais aux innocents... Il ignore l'Ame, disent les gens pieux : il ne questionne pas douloureusement Dieu sur les Divines Contradictions (pourquoi le Mal quand le Tout-Puissant est aussi le Tout-Bon ?)... Et tous en chœur : « D'ailleurs nous ne le lisons pas » (20).

Et le critique de résumer les leçons apportées par l'œuvre de Zola, d'opposer la littérature actuelle avec sa fièvre et ses « compliqués », ses « torturés », ses « alambiqués », à la littérature d'alors gorgée de sève sous sa rugueuse écorce. « Non que l'éclipse ait été totale... »

Non que l'éclipse de Maupassant ait été totale. Reconnaissons qu'il reste encore assez de bon sens et de modestie chez certains écrivains, chez certains critiques pour repousser la tentation de la facilité et de la condamnation gratuite. C'est ainsi que Roland Dorgelès, Luc Durtain, Claude Farrère, André Lichtenberger, Roger Martin du Gard (21), Georges Duhamel (22), François Mauriac conservent pour Maupassant un respect et une admiration qui ne se sont jamais démentis. C'est ainsi que de jeunes romanciers ont quelque mérite, dans ce climat de mépris et d'hostilité quasi générale à lui rendre un hommage sincère et désintéressé. « Je ne sais si les Français lui reconnaissent toute sa taille, écrit R. Merle... Je remarque qu'on cite moins souvent son nom dans les revues que ceux de Balzac ou de Stendhal. Pourtant, de tous les romanciers du XIX^e^, il est, certes, le plus présent, le plus moderne. » (23).

Dans le monde de la critique il y a ceux qui ont tenu bon malgré le déséquilibre des forces en présence : Edouard Maynial dont la biographie de Maupassant constitue encore l'un des meilleurs documents sur l'homme (24) ; Albert Thibaudet qui n'a cessé de proclamer que « Maupassant subsiste, d'un bout à l'autre à peu près, intact et robuste... Je ne vois pas d'où une ride, une fêlure, une moisissure pourraient venir sur *Boule de suif*, *la Maison Tellier*, ni même sur *Bel Ami* » (25) ; René Dumesnil dont les travaux sur le naturalisme en général, sur Flaubert et Maupassant en particulier, se sont imposés à l'attention et ont suscité la sympathie générale (26).

Et puis il y a les étrangers, ceux-là même sans doute qui faisaient remarquer à M. Pierre Clarac que les Français se plaisent à « confondre les rangs et à troubler les valeurs... » (27), les étrangers qui admirent Maupassant et qui le disent bien haut. Les Scandinaves, les Allemands, les Anglais, les Américains, les Italiens, les Russes continuent à admirer en Maupassant le peintre objectif d'une civilisation révolue dont ils comprennent la leçon, l'avertissement, l'écrivain dont la clarté, selon le mot si juste d'A. France (*Vie litt.* I, 44), le dispute à la clarté, l'homme enfin dont la souffrance d'hier prolonge son écho sur nos souffrances d'aujourd'hui.

Cet amour est peut-être bien un peu exclusif, mais il est sincère et ne mérite pas qu'on le raille ou qu'on le néglige.

C'est ainsi qu'André Billy juge sans bienveillance un de ses lecteurs anglais qui lui fit part de l'énorme succès de Maupassant en Angleterre, où « dans les classes on utilise des recueils de ses contes, si clairs, courts, faciles à lire, mais si merveilleusement écrits ». « Phénomène de routine scolaire », conclut le critique outré. Merveilleuse routine qu'on aimerait voir s'implanter dans nos classes en France. Et démodé pour démodé, je dirai à mon tour avec M. Hart que je ne connais pas de lecture plus tonique, plus vivante, plus féconde que celle d'un conte de Maupassant. *L'aventure de Walter Schnaffs* continuera longtemps encore à faire rire mes élèves. *Le Gueux* continuera longtemps encore à les émouvoir et *Deux Amis* (28) à les faire pleurer. Que les étudiants

---

(20) Roger Ikor : « Retour de Zola », in *l'Education Nationale*, du 16 octobre 1952. Cf. aussi un article à porter à l'actif de la défense des naturalistes : « Retour à Maupassant » in *Le Bel Ami*, journal des amis de Maupassant, n° II.

(21) Et quelques autres... Cf. A. Artinian : *Maupassant criticism in France*, New-York, 1941.

(22) Cf. A. Artinian : « Que pensez-vous de Maupassant », in *Les Nouvelles Littéraires*, du 3 août 1950.

(23) Cf. « Que pensez-vous de Maupassant », in *Les Nouvelles Littéraires*, du 3 août 1950.

(24) E. Maynial : *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, 1906.

(25) A. Thibaudet : *Réflexions sur la littérature*, Paris, 1920; cf. le groupe de Médan. Cf. aussi une étude intéressante sur *Bel Ami* : « le seul type qui soit sorti de l'école de Médan. Ce type a duré. Aujourd'hui il ne date pas », in *Réflexions sur la Littérature*, Paris, 1940 : La question Bel Ami, pp. 223-228.

(26) Sur Maupassant, R. Dumesnil : *Guy de Maupassant*, Paris 1933. Un article de *l'Education Nationale*, de novembre 1947 : « Actualité de Guy de Maupassant. »

(27) A propos d'une mise au point fort pertinente de M. Pierre Clarac dans *l'Information Littéraire*, n° 1, janv.-fév. 1949, *L'inquiétude de La Fontaine*, pp. 5 et suiv.

(28) Le chef-d'œuvre du conte.

de Cambridge, d'Oxford et de Bristol « paraissent s'intéresser » (29) à Proust, à Valéry et à Mallarmé, c'est tout à l'honneur de notre littérature, mais on aimerait qu'ils conservent à Maupassant cet amour dont ils n'ont pas à rougir.

Que la « gloire européenne » de l'écrivain déplaise à la critique actuelle ne supprime pas un état de choses vieux de quelque trente ans et qui trouve pour s'exprimer aujourd'hui encore une force que nous lui envions un peu : « Vingt manuels scolaires composés de textes tirés de son œuvre aux U.S.A. », constate A. Artinian; énorme succès en U.R.S.S., où Maupassant « a été traduit en seize langues en trente ans, avec un tirage de quarante millions d'exemplaires » (30). On croit rêver !

Enfin, il faudra compter aussi avec le public, le grand public qui a conservé pour l'auteur de *Boule de suif* la même ferveur, le même amour. Les « romans démodés » : *Une Vie* et *Bel Ami*, ne se sont-ils pas classés parmi les vingts premiers romans français au cours de sondages récents ? Le cinéma, de son côté, continue à découvrir dans l'œuvre de Maupassant des thèmes et une psychologie « à bon marché » qui font des chefs-d'œuvre. Qui ne se souvient de *Boule de suif ?* Et plus récemment de *Trois femmes*, pour ne citer que des réussites intégrales. Nos censeurs sans doute se moquent du public. Et le public le leur rend bien ! Qui triomphera en fin de compte d'une critique dédaigneuse orientée vers la défense d'une minorité confinée en d'étroites chapelles, ou d'un public qui va d'instinct aux chefs-d'œuvre durables ? On aimerait dire à cette critique : « Attention, danger », et reprenant le plaidoyer de Roger Ikor, après d'autres : « Je tiens pour criminel d'oublier que la fonction capitale de l'art et de la littérature est de donner voix aux masses humaines et de manière à elles-mêmes intelligible. J'accuse la littérature actuelle d'avoir oublié cette fonction. Je prétends que la littérature de demain saura le redécouvrir, que le roman en particulier, pour me restreindre à lui, saura se réaccorder avec le peuple... Et il mourra s'il n'y parvient point. » (31).

* * *

Ce divorce de la critique et du public est lourd d'enseignements et rétablit l'équilibre en faveur de Maupassant. « Pouah ! » disent ceux qui ne lisent plus le conteur, dédaignent le romancier et ne savent même pas que le journaliste, leur collègue, a écrit quelque 180 chroniques où l'homme se découvre tout entier, avec ses idées, ses goûts, ses révoltes, un homme nouveau et singulièrement attachant... Qu'importe ! « Maupassant n'a rien lu », disent-ils. En quoi ils se trompent lourdement. Aucun écrivain, de son siècle, n'a mieux compris Flaubert, Balzac, E. de Goncourt, Zola... et pour peu qu'on veuille retourner à ses chroniques sans idée préconçue, on retrouvera avec quelque étonnement une défense de ses amis, de ses maîtres, faite d'arguments judicieux et marqués au coin de l'intelligence la plus claire et la plus subtile. Dès 1876, ses premiers articles chantent la louange de Flaubert, la magie du style et de la composition au service de l'art impersonnel. Il défend âprement une œuvre déjà immortelle contre les envieux, découvrant une bonté très réelle et un pessimisme qui est une immense détresse devant l'injustice des hommes qui ne savent pas le prix de la vraie « camaraderie » (32). Tour à tour il analyse non sans pénétration *Madame Bovary*, *L'Education Sentimentale*, *La Tentation de Saint-Antoine*, *Bouvard et Pécuchet*, au cours d'une longue étude (33) qui servit de préface aux *Lettres de Flaubert et de George Sand* et qui reprenait d'ailleurs un certain nombre de chroniques antérieures. Quelle sincérité dans l'admiration, quel amour... « Il faudrait écrire, pour la faire épeler dans les classes aux petits enfants et l'apprendre par cœur aux aînés, cette vie superbe d'un pur artiste qui ne vécut que pour son art, mourut pour lui, fit taire son cœur... » (34).

---

(29) A. Billy, in *Le Figaro Littéraire*, du 9 juin 1951.

(30) Chiffres cités par A. P., in *Le Monde*, du 9 août 1950. « Maupassant tel qu'on le voit à Moscou. » Le critique émet quelques doutes sur l'objectivité de l'étude de l'écrivain en U.R.S.S. mais n'en constate pas moins l'ampleur de sa popularité. Cf. aussi : un article de P. Daix, in *Les Lettres Françaises*, du 21 sept. 1950 : « Le public soviétique est un sage critique de la littérature française. A Moscou j'ai pu voir que tout un peuple a pour Maupassant une admiration lucide. »

(31) Julien Benda lui-même (cf. *Revue de Paris*, de février 1946 : « Non possumus ») s'est ému « de ce sentiment d'hiatus entre la plupart des poètes actuels et le siècle ». Il les condamne en bloc car leur poésie oublie ses devoirs en repoussant « toute communication avec l'humanité qui veut comprendre », cf. pp. 44 et suiv.

(32) *Le Gaulois* des 25 et 27 octobre 1881 (articles reproduits par R. Dumesnil : *Chroniques, Etudes, Correspondance de Guy de Maupassant*, p. 61).

(33) C. E. C., p. 104.

(34) « Gustave Flaubert d'après ses Lettres », in *Le Gaulois*, du 6 sept. 1880.

Même lutte pour faire comprendre que Balzac est « un innovateur étrangement puissant et fertile et un des maîtres de l'avenir... inventeur de personnages immortels qu'il faisait mouvoir comme dans un grossissement d'optique, les rendant par cela même plus frappants et en quelque sorte plus vrais que la réalité » (35).

Défense d'E. de Goncourt et de son art « raffiné, subtil, tout en nerfs, saisissant les nuances des nuances, les délicatesses infinies, les souffrances des choses » (36). Compte rendu de *la Faustin*, une « subtile analyse du maître observateur qui a fouillé ces âmes d'actrices, suivi le labyrinthe compliqué de leurs tendresses et ouvert au public les coulisses de leur cœur... » (37).

Défense de Zola « qui semble parfois pousser jusqu'au défi cet amour de la vérité nue... Le *Ventre de Paris* n'est-il pas le poème des pourritures ? *L'Assommoir* n'est-il pas le poème de la saoulerie ? *Nana* n'est-il pas le poème du vice ? » (38). Plaidoyer pour *Pot-Bouille* (39) pour la vérité en littérature...

Défense de Huysmans et de son roman *A vau l'eau*, de M. Folantin, « cet Ulysse des gargotes, dont l'odyssée se borne à des voyages entre des plats où graillonnent les beurres rancis autour de copeaux de chair inavouables et qui est navrant, poignant, désespérant parce qu'il nous apparaît d'une effrayante vérité... » (40). Et condamnation au passage de ceux qui « s'amusent » à la lecture de V. Cherbuliez. Avec un sens rare des valeurs, une intuition du chef-d'œuvre qu'on se plairait à découvrir de nos jours, Maupassant note les qualités qui font le grand artiste et celles qui font la popularité accidentelle des Dumas fils, M^lle^ de Scudéry, Eugène Süe, Frédéric Soulié... (41).

Et l'on n'en finirait pas de dresser le bilan des livres que Maupassant a non seulement lus, mais finement analysés, avec cette acuité de l'intelligence, avec ce bon sens bien français qu'on se refuse à lui reconnaître... Connaissance de Mérimée (42), défense de George Sand qui « établit des principes d'amitié et de camaraderie avec une sagesse souriante (43); connaissance de Tourguéniev (44); discussion autour des poètes grecs contemporains (45); connaissance du XVIII^e^ siècle littéraire et de son « esprit » dont la recherche revient comme un leit-moteiv dans toute son œuvre. Et puis...

« ....Une expression naïve dans les explorations du cœur... ». Maupassant n'est pas un psychologue : combien de fois avons-nous rencontré ce reproche chez nos critiques, qui préfèrent les « silhouettes sans profondeur, les images d'Epinal » (46) de Sartre et de Malraux. Et pourtant... Relisez *Bel-Ami :* derrière le type de l'arriviste absolu, d'une vérité éternelle, analysez le portrait de la maîtresse parfaite, la charmante M^me^ de Marelle; celui de la « politicienne », soigneusement préparé dans les chroniques antérieures; « le mélancolique amour de la femme de quarante ans », repris plus tard dans le personnage de la comtesse de Guilleroy, une étude qui dépasse la psychologie pour pénétrer dans ces régions inconnues du subconscient que les naturalistes ont fait entrer dans la littérature. Psychologie et psychiatrie : toutes les nuances psychologiques se doublent de la notation des moindres signes cliniques dans ces hallucinantes descriptions de la lâcheté ou de la jalousie rétrospective chez Duroy. Psychologue et psychiatre... mais un psychologue qui se cache de l'être, qui se refuse à tout exhibitionnisme : ce qu'on prend pour une absence de richesse psychologique, ce qu'on prend pour de la naïveté, n'est en somme que le suprême degré de la modestie et de la sagesse. Tel est l'art, tel est l'homme.

« ...L'homme était sans confiance et sans confidence, sans enthousiasme, peut-être même sans désintéressement... » Pour contenter des juges si difficiles, Maupassant aurait dû sans doute abandonner toute pudeur, cette sensibilité discrète qui plaisait tant à Tourguéniev, ne plus être

---

(35) Gustave Flaubert, *C. E. C.*, p. 4. Cf. aussi : « Balzac d'après ses lettres, *C. E. C.*, p. 8 et « les Amies de Balzac », in *Le Gaulois*, du 22 avril 1882.

(36) Sur « la maison d'un artiste du XVIII^e^ » un livre de E. de Goncourt in *Le Gaulois*, du 12 mars 1881.

(37) « Les femmes de théâtre », in *Le Gaulois*, du 1^er^ février 1882.

(38) E. Zola, in *Le Gaulois*, du 14 janvier 1882.

(39) « L'adultère », in *Le Gaulois*, du 23 janvier 1882, arguments développés dans son « Emile Zola » in *Revue Bleue* (année 1883, n° XXI, pp. 289-294).

(40) « En lisant », in *Le Gaulois*, du 9 mars 1882.

(41) « Question littéraire », in *Le Gaulois*, du 18 mars 1882.

(42) « Les Inconnues », in *Le Gaulois*, du 13 février 1881.

(43) « G. Sand d'après ses lettres », in *Le Gaulois*, du 3 mars 1882.

(44) *C. E. C.*, p. 89.

(45) A propos d'un ouvrage de Juliette LAMBER (cet article montre l'étendue des lectures poétiques de Mau passant), in *Le Gaulois*, du 23 juin 1881.

(46) « La révolte des écrivains d'aujourd'hui », par A. SÉAILLES, in *L'Information Littéraire*, de sept.-oct. 1952

l'homme qui souffre dans sa chair de toutes les injustices sociales, qui compatit à toutes les souffrances cachées dans le cœur des humbles. Relisez *La Parure, Mademoiselle Perle, Monsieur Parent, Miss Harriett,* et écoutez battre le cœur de Maupassant à l'évocation de l'existence sordide des employés : « Oh ! il y a bien des cœurs froissés dans ces vastes usines à papier ranci, et des cœurs tristes et de grandes misères, et de pauvres gens instruits, capables, qui auraient pu être quelqu'un et qui ne seront jamais rien... » (47).

« ...Une mélancolie élémentaire qui n'était pas une appréhension métaphysique... » Non, Maupassant n'était pas un métaphysicien, un intellectualiste forcené, un philosophe « nauséeux, gangrené par la politique partisane... » (48). Et c'est sans doute mieux ainsi. Nous préférons moins d'angoisse intellectuelle et plus d'humanité, moins d'emphase prométhéenne et plus de naturel dans le message, moins de logique qui s'étale et plus de naïveté apparente, nous préférons l'homme à la machine à penser. L'absence voulue d'idées, chez un écrivain qui « sent trop combien est relative » leur valeur, n'est d'ailleurs pas un signe d'inintelligence, mais plutôt la volonté de ne point dépasser le niveau médiocre des êtres qu'il décrit. Les idées n'ont aucun intérêt en elles-mêmes, elles valent ce que valent les hommes dont elles ne peuvent se séparer. La qualité de son pessimisme s'explique ainsi par la couleur d'époque si bien rendue par le peintre... Cette tristesse latente, cette invincible angoisse devant la mort, ce désespoir sont ceux de tous les personnages de Maupassant, vieux à trente ans, dont le modèle est le Parisien jouisseur, un Jean de Servigny « léger, sceptique, changeant, entraînable, énergique et irrésolu, capable de tout et de rien, égoïste par principe, et généreux par élans..., combattu par des instincts contraires et cédant à tous pour obéir, en définitive, à sa raison de viveur dégourdi dont la logique de girouette consistait à suivre le vent... » (49). L'homme, dans son immense solitude spirituelle, morale et charnelle, sombre lentement vers la folie et vers la mort : la conscience de son inutilité dans un univers sans idéal, s'impose à lui, s'impose à Maupassant, et cet avertissement résonne douloureusement dans nos consciences et dans nos cœurs.

« ...Pas de poésie... », comme si la découverte même naïve d'un monde et de l'homme, dans sa perfection ou dans son horreur, ne s'accompagnait pas chez Maupassant d'un lyrisme qui, pour être souvent narratif, n'en a que plus de prix. Tous ses contes dans leur simplicité vont d'emblée à l'humain et s'élèvent sans effort à la poésie. Toutes ces aventures banales, sordides de la vie de chaque jour s'éclairent d'un rayon de poésie qui découvre l'homme et son immense pitié, l'homme qui a si bien compris et senti le calvaire de M. Parent : « ...Maintenant il était trop tard. Il irait de bock en bock, jusqu'à la mort, sans famille, sans amis, sans espérances, sans curiosité pour rien. Une détresse infinie l'envahit, et une envie de se sauver, de se cacher, de rentrer dans Paris, dans sa brasserie et dans son engourdissement ! Toutes les pensées, tous les rêves, tous les désirs qui dorment dans la paresse des cœurs stagnants s'étaient réveillés, remués par ce rayon de soleil sur les plaines... » (50).

François Mauriac relisant *Bel-Ami* « en ce premier jour de vacances » découvre sa qualité poétique : « Tout grand roman est poétique : Maupassant, à sa façon, est poète lui aussi. Les médiocres fauves qu'il décrit et qui s'empiffrent, lui inspirent un dégoût nulle part exprimé... Et pourtant cette horreur nous prend à la gorge; aujourd'hui surtout, après ce que notre génération a subi, nous sommes attentifs à ce germe de mort lové au cœur morne du Paris de 1890 où Bel-Ami est parti en chasse... » (51).

Présence de Bel-Ami. Modernité de Maupassant. Sans doute n'est-ce pas la dernière leçon à puiser dans une œuvre qui « défie le temps » (52) et la critique. Que restera-t-il dans cinquante ans de notre « siècle métaphysicien ? » (53). Quels sont les écrivains qui subiront victorieusement l'épreuve du temps ? (54). « La grande révolte des écrivains d'aujourd'hui » (55) risque de passer alors pour une émeute sans portée profonde et Maupassant, malgré le dédain de Saint-Germain-des-Prés, resté bien vivant, de donner raison au bon sens du grand public français.

Gérard DELAISEMENT.

(47) « Les Employés », in *Le Gaulois,* du 4 janvier 1882.
(48) A. SÉAILLES, art. cité.
(49) *Yvette,* p. 10. Ed. Albin Michel.
(50) *Monsieur Parent,* p. 72. Ed. Albin Michel.
(51) et (52) F. MAURIAC, in *Le Figaro,* du 25 juillet 1947.
(53) Article d'A. ROUSSEAUX, in *Littérature du XX^e siècle,* Paris, 1949, pp. 7 et suiv.
(54) Seuls Camus et Saint-Exupéry, estime A. Séailles (art. cit.).
(55) Du nom d'un ouvrage de critique de R. M. Albérès, porte-parole de la littérature métaphysicienne.

L'état actuel des études étruscologiques (1)

Il semble que, depuis une trentaine d'années, les études étruscologiques aient connu en France une période de longue défaveur. Un des derniers étruscologues français, D. Anziani, a trouvé la mort au cours de la guerre 1914-1918. A la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, l'apport de la France dans ce domaine avait été pourtant fort important. Rappelons seulement les manuels de Martha sur la langue et sur l'art étrusques, les fouilles pratiquées par Gsell à Vulci, puis par M. Grenier à Bologne et les ouvrages qu'ils en ont tirés, le premier sur les nécropoles de Vulci, le second sur Bologne villanovienne et étrusque, ouvrages qui font aujourd'hui encore autorité. Le peu d'intérêt suscité depuis lors chez nous par les recherches étruscologiques est d'autant plus frappant qu'au même moment, ailleurs et surtout en Italie, elles ont rencontré une vogue nouvelle. Florence a vu se réunir en 1926 le premier congrès national étrusque, suivi, deux ans plus tard, du premier congrès international, qui ont l'un et l'autre publié leurs Actes. Depuis 1927 paraît régulièrement la revue des *Studi Etruschi*.

Comme la plupart des disciplines concernant la civilisation et l'histoire des peuples antiques, l'étruscologie a une sorte de préhistoire érudite qui va jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^ siècle, une phase de formation qui occupe la plus grande partie du XIX^e^ siècle et une période d'épanouissement scientifique qui correspond à ces soixante dernières années. Les progrès de l'étruscologie ont dépendu, d'une part, du développement de la méthode historique et philologique, d'autre part et surtout, des recherches archéologiques, capitales dans un domaine où la littérature est inexistante et où la connaissance de la langue fait en grande partie encore défaut. L'histoire même de l'étruscologie est donc étroitement liée à l'histoire des fouilles en pays étrusque.

Le XVIII^e^ siècle a connu un vaste mouvement d'intérêt pour l'Etrurie antique. Volterra, Cortone, Tarquinies, Sienne ont leur sol remué par les chercheurs. Les savants sont alors portés à surestimer les productions du peuple étrusque et lui attribuent les merveilleux vases grecs qu'ils découvrent dans ses nécropoles. C'est alors qu'est publié le *De Etruria Regali* de l'Ecossais Dempster, livre écrit au XVII^e^ siècle, mais qui ne fut pas alors porté à la connaissance du public. La discipline étruscologique est favorisée par des manifestations d'érudition régionale, telles les dissertations de l'Académie de Cortone dont la publication se place entre 1738 et 1785. Les conclusions des travaux de l'époque sont souvent très fantaisistes, mais le matériel archéologique est rassemblé et décrit avec soin et bien des documents perdus aujourd'hui ne nous sont connus que par les rapports qu'en ont laissés les pionniers de l'étruscologie. On a pu dire avec raison que, si le XVI^e^ siècle a découvert Rome et le XIX^e^ siècle la Grèce, le XVIII^e^ siècle fut le temps de la découverte de l'Etrurie. Le *Saggio di lingua etrusca e di altre d'Italia* publié par Lanzi en 1789 est la somme des connaissances réunies par l'époque sur l'Etrurie et son histoire.

Le XIX^e^ siècle s'ouvre sous d'heureux auspices. Les fouilleurs s'attaquent avec passion aux nécropoles étrusques et font d'importantes découvertes à Tarquinies, Vulci, Cerveteri, Pérouse, Chiusi. On classe le matériel nouveau, à Florence, dans un musée d'où est sorti le Musée archéologique moderne, et, à Rome, dans le Musée Grégorien. Se constituent aussi les importantes collections privées du prince de Canino et du marquis Campana, d'où naîtront les salles étrusques du Musée du Louvre et du British Museum. La connaissance des lieux et de leur histoire est favorisée par les périples d'infatigables voyageurs, archéologues, ou architectes, qui, à dos d'ânes ou de mulets, parcourent toute la Toscane encore infestée de brigands. Certains d'entre eux nous ont laissé des ouvrages qui rendent encore les plus précieux services, ainsi l'*Antica Etruria Marittima*, publiée par Canina entre 1846 et 1851, et surtout l'admirable livre de l'Anglais Dennies, *The cities and cemeteries of Etruria*, paru il y a cent ans, en 1848, et réédité depuis plusieurs fois. Le livre de Dennies est encore aujourd'hui indispensable à celui qui veut comprendre tout l'intérêt archéologique de la Toscane moderne. C'est alors aussi que se constituent les corpus de documents figurés, les recueils traitant des vases de Gerhard, celui concernant les miroirs étrusques, de Gerhard et Körte, celui groupant les urnes toscanes de Brunn et Körte. Le livre de Müller et Deecke, *Die Etrusker*, est la première synthèse digne de ce nom concernant l'histoire et les institutions de l'Etrurie.

(1) Cet article reproduit, pour l'essentiel, une communication faite à la Société des Antiquaires de France.

Les fouilles, qui s'étaient un peu ralenties depuis le milieu du XIX^e siècle, reprennent sur un rythme plus rapide avec le début du XX^e siècle. Ce sont toujours les nécropoles qui attirent les chercheurs, celles surtout de Tarquinies, d'Orvieto, de Veies, de Cerveteri. Naissent ou prennent une extension nouvelle les grands musées de la Villa Giulia à Rome, de Florence, de Bologne, de Tarquinies. A Chiusi, Fiesole, Sienne, se constituent d'importantes collections locales.

Il est impossible de rappeler même sommairement les travaux innombrables que la langue et la civilisation étrusques ont suscités durant ces soixante dernières années. Les recherches sur la langue étrusque sont grandement facilitées par la publication, depuis 1893, du *Corpus Inscriptionum Etruscarum*, grâce aux soins de Pauli, Herbig, Denielsson, puis Nogara. Les *Studi Etruschi* contiennent chaque année une revue d'épigraphie étrusque. Des travaux d'ensemble sur les origines des Etrusques et leur civilisation tels celui de Ducati paru en France en 1938 sous le titre *Le problème étrusque*, celui de Nogara publié en français en 1936 et intitulé *Les Etrusques et leur civilisation*, celui de M. Pallottino que j'ai présenté récemment au public français sous le titre de *La civilisation étrusque* ont fait le point des connaissances acquises au cours de la première moitié du siècle.

Après ce rapide tableau historique, arrêtons-nous un peu aux deux questions qui ont depuis toujours excité la curiosité des chercheurs comme du grand public : à quelle famille appartenait la langue des Etrusques et sera-t-il possible un jour de le comprendre ? Et quelle est l'origine de ce peuple ?

L'échec des tentatives innombrables ayant pour but de percer le mystère de la langue étrusque peut étonner au premier abord; elle s'explique pourtant fort bien. Les documents que nous possédons, quoique relativement nombreux, sont d'une monotonie et d'une pauvreté décourageante. Nous avons bien un texte écrit sur douze bandelettes de lin qui enveloppent une momie égyptienne d'époque gréco-romaine, aujourd'hui au Musée de Zagreb. Il comprend 1.500 mots, mais les répétitions font qu'on ne compte qu'environ 500 mots différents les uns des autres. Tous les autres documents connus de nous sont de caractère épigraphique. Il s'agit d'inscriptions découvertes presque exclusivement en Etrurie, un petit nombre seulement provient du territoire ligure, du Latium ou d'Afrique du Nord. En tout, elles sont environ 10.000. Une dizaine seulement d'entre elles comportent quelques lignes de texte, celles, en particulier, de la tuile de Capoue, du cippe de Pérouse, de la lame de plomb de Magliano. Toutes les autres sont de très courtes inscriptions votives ou funéraires où n'apparaissent le plus souvent que le nom du dédicant ou du défunt, son prénom, le nom de son père ou de sa mère, l'indication de son âge. Les textes latins ou grecs ne contiennent qu'une trentaine de gloses de mots étrusques.

Les écrits étrusques se laissent aisément déchiffrer, car l'alphabet toscan est dérivé de l'alphabet grec. Mais s'ils ont été lus correctement, les textes étrusques se sont révélés jusqu'ici très délicats à interpréter. Il manque, en effet, ce qu'on pourrait appeler une clé, c'est-à-dire un moyen de traduction qui serait soit une langue voisine de l'étrusque et déjà connue, par laquelle l'étrusque se trouverait expliqué, soit une inscription bilingue importante rédigée en étrusque et en une langue déjà connue. La fameuse pierre de Rosette est le plus illustre de ces documents-clés permettant d'interpréter des langues antiques dont la signification avait disparu.

En l'absence de semblables moyens de traduction les linguistes ont appliqué jusqu'ici deux méthodes de travail. La méthode étymologique consiste à confronter des mots étrusques avec des mots d'autres langues qu'on suppose apparentées à l'étrusque et à déduire l'identité des sens de l'analogie des formes. Mais on voit tout de suite le danger d'une telle attitude, puisque le point de comparaison est tout hypothétique. En fait, elle a donné lieu aux interprétations les plus fantaisistes et les moins fondées. La méthode inductive consiste, elle, à étudier l'étrusque par l'étrusque. On analyse et on compare entre elles des inscriptions brèves et semblables en cherchant à faire ressortir le sens des mots qui viennent déterminer le nom du dédicant ou du défunt. Un tel procédé donne des résultats modestes, mais en général, solides. Quel est le bilan des efforts tentés en ce domaine ? Le sens d'une série de mots se trouve à présent déchiffré. L'on peut tracer un schéma, très incomplet, certes, de la grammaire étrusque avec de nombreuses indications sur la phonétique de la langue, des indications plus minces sur sa morphologie et sur sa syntaxe. Aucun rapprochement solide avec une autre langue actuellement connue n'a pu encore être fait. Toutefois, nous possédons depuis 1885 un document linguistique d'une exceptionnelle importance qui a été trouvé à Lemnos, près du petit village de Kaminia. Il s'agit d'une inscription en caractères gréco-phrygiens gravée sur le front et les côtés d'une stèle funéraire portant en bas-relief

la figure d'un guerrier. Le monument date, d'après ses caractères stylistiques, du VI^e^ siècle avant J.-C. Les rapports entre la langue étrusque et la langue de cette inscription, langue parlée à Lemnos avant la conquête de l'île par Miltiade, sont extrêmement étroits. Désinences, mots et même expressions entières se retrouvent identiques dans les documents étrusques et cette inscription lemnienne. Précieuse indication qui attire l'attention des linguistes vers les langages préhelléniques de l'Asie Mineure et permet de voir plus clair dans la difficile question de l'origine du peuple étrusque.

Tel est, en effet, le second problème qui continue d'opposer entre eux les érudits. Déjà les historiens grecs et romains s'étaient posé la question des origines de ce peuple mystérieux et avaient émis des hypothèses différentes dont certaines devaient reposer sur d'antiques traditions. Selon Hérodote (I, 94), les Etrusques provenaient d'Asie Mineure, de Lydie, et une véritable migration transmarine, conduite par Tyrrhenos, fils d'Atis, roi de Lydie, les avait portés sur les rivages occidentaux d'Italie. L'origine lydienne fut généralement acceptée par les Anciens, et Virgile use indifféremment des adjectifs lydien, tyrrhénien ou étrusque pour désigner le peuple toscan. On rapprochait volontiers Etrusques et Pélasges, et Strabon (V, 2, 4) reproduit l'opinion d'Anticlide, qui croyait à une migration qui aurait eu pour point de départ les îles égéennes de Lemnos et d'Imbros. Mais certains historiens antiques s'opposent déjà à la tradition reproduite par Hérodote. Denys d'Halicarnasse qui écrit à l'époque d'Auguste, consacre six chapitres du premier livre de ses *Antiquités romaines* à la réfuter. Selon lui, le peuple étrusque n'était pas venu du dehors, c'était un peuple autochtone. D'après Denys, l'extrême antiquité du peuple étrusque, son isolement linguistique et culturel prouvaient suffisamment son autochtonie.

A l'époque moderne, la discussion a repris avec une vigueur nouvelle. A l'heure actuelle, trois systèmes s'opposent encore. L'un, à la suite de Niebuhr et Müller, croit à une provenance nordique. Le second reprend la théorie de Denys sur l'autochtonie des Etrusques et recherche leurs origines ethniques dans un substrat très ancien de populations ayant habité l'Italie avant la diffusion des langues indo-européennes. Le troisième, enfin, reprend et développe la thèse traditionnelle de la provenance orientale des Toscans.

La théorie nordique est de beaucoup la plus faible. Conçue par Nicolas Fréret, adoptée par Niebuhr et Muller, elle fut défendue par des archéologues comme Helbig, que frappaient certaines ressemblances entre la civilisation des terramares, apparue à l'âge de bronze dans l'Italie septentrionale, la civilisation villanovienne et la civilisation étrusque elle-même. Les différences entre Italiques et Etrusques parurent s'expliquer aux yeux d'historiens comme De Sanctis et Pareti par l'arrivée de vagues indo-européennes successives; les Etrusques auraient fait partie de vagues plus récentes que les Italiques établis avant eux dans les Apennins. Mais tout cela, en vérité, n'est guère solide. La vieille comparaison entre le nom antique des Etrusques, *Rasenna*, et le nom de la peuplade alpine des Rhétiens ne tient pas. Les inscriptions étruscoïdes trouvées dans la région du Haut-Adige sont tardives et ne remontent pas au-delà du III^e^ siècle avant J.-C. Enfin et surtout, les analogies que l'on peut trouver entre la civilisation des terramares, celle des Villanoviens et celle des Etrusques sont bien trop vagues pour fonder une théorie que n'étaient ni la tradition, ni les données d'ensemble de l'archéologie, ni, enfin, les faits linguistiques. L'hypothèse nordique peut donc être délibérément écartée.

Les partisans de l'autochtonie des Etrusques se rallient à l'hypothèse lancée par Denys d'Halicarnasse. On compte parmi eux des linguistes comme A. Trombetti et G. Devoto, et à l'heure actuelle, M. Pallottino s'y montre favorable dans plusieurs de ses écrits. Ces érudits sont frappés par les liens qui relient l'étrusque et certaines langues préindo-européennes de la Méditerranée orientale. Mais, au lieu de faire appel, pour les expliquer, à la migration traditionnelle, ils pensent que les peuples parlant ces différents idiomes représentaient des îlots ethniques, restes de peuples très anciens et ayant survécu aux migrations indo-européennes. De même que les Basques sont, aujourd'hui encore, ce qui subsiste des populations ibériques primitives en face des nations latines environnantes, de même les Etrusques auraient été dans l'Antiquité le reste d'un substrat ethnique ayant survécu aux invasions nordiques.

Une semblable position, qui est satisfaisante du point de vue linguistique, car elle rend compte du caractère méditerranéen de la langue étrusque, se heurte à de graves difficultés sur le plan archéologique. Il n'y a pas de continuité dans la civilisation des peuples qui ont habité la Toscane au cours des deux millénaires qui ont précédé l'ère chrétienne. Comment expliquer, sans admettre une intervention venue de l'extérieur, la brusque apparition d'une civilisation toute nouvelle, aux

Fig. 1. — *La femme à l'enfant de Véies.*

traits orientalisants, vers la fin du VIIIe siècle ? Il est vraiment difficile de comprendre pourquoi ces vieilles populations méditerranéennes auraient connu à ce moment un réveil brusque et inattendu donnant naissance à des productions industrielles ou artistiques que rien ne faisait prévoir.

Les données archéologiques nous ramènent au contraire, vers la théorie traditionnelle de l'origine asiatique. Bien des traits de la civilisation qui se répand en Toscane au cours du VIIe siècle évoquent l'art de l'Orient, et plus particulièrement de l'Asie Mineure. A la phase dite géométrique ou villanovienne succède une phase toute nouvelle caractérisée par le progrès du rite de l'inhumation et des formes artistiques inspirées de l'Orient. L'hypothèse de la migration transmarine rend aussi parfaitement compte de la présence de l'inscription étruscoïde de Lemnos. Dans l'état actuel de nos connaissances, il faut donc, semble-t-il, s'en tenir à la thèse hérodotéenne que rien jusqu'ici n'est venu infirmer.

* * *

Mais, en vérité, l'étruscologie est bien loin de se limiter à l'étude des deux problèmes que je viens d'exposer brièvement, celui du déchiffrement de la langue étrusque et celui de l'origine du peuple toscan. Ce qui importe le plus, c'est d'écrire l'histoire même de ce peuple, l'histoire de sa civilisation, de sa religion, de son art. Et, dans ce vaste domaine, il reste énormément de choses à faire. Contentons-nous d'indiquer une des directions nouvelles dans lesquelles s'engage la recherche actuelle. On sait combien les liens qui unissaient entre elles les différentes cités de l'Empire étrusque étaient vagues et lâches. Chaque ville de la dodécapole a mené une existence presque indépendante, avec ses caractères et ses traits propres. Il serait donc très utile que nous ayons des monographies sur chacune d'entre elles. Les recherches archéologiques actuelles tendent précisément à ce but. Les Italiens, surtout à Véies et Tarquinies, l'Ecole française à Bolsena, l'Ecole américaine à Cosa ont entrepris l'exploration des emplacements où surgissaient les anciennes cités. Il s'agit là de fouilles systématiques et non plus, comme trop souvent autrefois, d'efforts désordonnés et hâtifs ayant pour seul but la découverte de tombes inviolées et riches d'objets de valeur.

Il est instructif d'indiquer ici rapidement certains des résultats déjà obtenus. Les fouilles de Véies, puissante cité d'Etrurie méridionale, dont le site, tout proche de Rome, a un charme pittoresque, ont permis, ces dernières années, d'importantes découvertes. Citons-en seulement quelques exemples. Une inscription gravée sur un fragment de vase de bucchero, qui fut découvert peu avant la guerre et publié en 1939 dans les *Studi Etruschi* (p. 455), vint confirmer la valeur historique de la légende étrusco-romaine concernant les origines de Rome. Dans cette légende apparaissent deux condottieri étrusques, Aulus et Caelius Vibenna, qui auraient été les alliés de Mastarna, le Servius Tullius de la royauté romaine. Les fresques de la tombe de François de Vulci représentent les deux frères *Avle* et *Caile Vipinas* intervenant aux côtés de Mastarna dans une lutte pour la succession à la royauté romaine. Mais ces peintures sont d'époque hellénistique et représentent, en somme, la version étrusque de la tradition. Or, l'inscription trouvée à Véies porte pour nom de dédicant *Avile Vipiennas*, forme archaïque du nom d'Aulus Vibenna. Et cette inscription remonte au VIe siècle, à la période même où les Tarquins régnaient à Rome. L'Aulus Vibenna de la tradition romaine a donc réellement existé, et les chefs étrusques que la tradition étrusque nous peint guerroyant pour la domination de Rome ont été effectivement des personnages historiques.

Les fouilles pratiquées à Véies sur l'emplacement d'un antique sanctuaire, dans la localité dite Portonaccio, ont permis aussi la découverte d'importantes œuvres d'art contemporaines du fameux Apollon venu au jour en 1916. De l'Apollon lui-même a été découvert le bras droit, qui a été fixé sur la statue et lui a donné un rythme nouveau. Une statue, malheureusement décapitée.

Fig. 2. — *Les chevaux ailés de Tarquinies.*

d'une femme portant un enfant a été mise au jour peu avant la dernière guerre (fig. 1). Par son style, elle est proche parente de l'Apollon; on retrouve la même vigueur d'expression, la même vie dans son attitude et sa démarche. Souhaitons que les travaux en cours premettent de compléter l'admirable groupe qui décorait le faîte du temple de Portonaccio et illustrait le thème de la dispute entre Héraklès et Apollon autour de la biche abattue.

Les fouilles dirigées par M. Romanelli depuis une quinzaine d'années sur l'emplacement de l'antique cité de Tarquinies n'ont pas donné des résultats moins intéressants. Le plan de la ville a pu être tracé. Au lieu dit Ara della Regina sont apparus les restes d'un temple grandiose dont le podium mesure 56 mètres de long sur 37 mètres de large. Tout près, on a découvert, en fragments épars, un très beau groupe de terre cuite aujourd'hui reconstitué au Musée de Tarquinia (fig. 2). Il figure deux chevaux ailés attelés au timon d'un bige. L'arrière des chevaux est traité en relief, tandis que leur avant est détaché en ronde bosse. Les coursiers frémissent, les ailes sont grandes ouvertes, prêtes à l'envol. L'ensemble est d'une haute valeur plastique et donne une vive impression de force et d'énergie concentrée. Le groupe date sans doute du III[e] siècle avant notre ère, du début de la période hellénistique. L'art des animaliers étrusques, qui avait

Fig. 3. — *Portion de l'enceinte de Bolsena.*

produit, plus de deux siècles auparavant, la louve du Capitole, puis la chimère d'Arezzo, n'a rien perdu, à cette époque plus tardive, de son extraordinaire vigueur.

Les fouilles entreprises par l'Ecole française sur les rives du lac de Bolsena avaient pour but de résoudre, si possible, un problème topographique qui avait déjà fait couleur beaucoup d'encre, celui de la localisation de la ville étrusque de Volsinies. Volsinies était une des lucumonies les plus puissantes et les plus riches de Toscane. Le sanctuaire national du peuple étrusque, le Fanum Voltumnae, auquel, jusqu'au règne de Constantin, les différents peuples étrusques envoyaient chaque année une délégation religieuse, s'élevait en territoire volsinien. Pline l'Ancien, Valère Maxime, Florus insistent à l'envi sur la puissance de la ville. En fait, c'est Volsinies qui oppose à Rome la résistance la plus opiniâtre, et les guerres romano-volsiniennes occupent, selon Tite-Live, tout le IV^e^ siècle. C'est seulement en 265 avant J.-C. qu'à la suite d'une période d'agitation sociale et de la prise du pouvoir à Volsinies par les esclaves, les légions romaines s'emparent de la ville. M. Fulvius Flaccus, le général victorieux, détruit la ville qui avait trop inquiété Rome pour conserver encore droit à l'existence. Il fonde une nouvelle ville, qui sera la Volsinies romaine, en un autre lieu, nous apprend Zonaras dans son Epitome. Les vestiges de Volsinies romaine, visibles immédiatement au-dessus de Bolsena, ont toujours attiré les regards des touristes comme des chercheurs. Mais la ville étrusque avait complètement disparu. L'absence de tout vestige étrusque apparent dans les environs immédiats de Bolsena porta, au début du XIX^e^ siècle, le savant Müller à supposer que la ville toscane s'était élevée à 14 kilomètres de là, sur l'emplacement actuel d'Orvieto, où la découverte de vestiges étrusques a toujours été fréquente. L'hypothèse fut accueillie avec grande faveur et, jusqu'à nos jours, se trouva généralement adoptée.

Les travaux que je dirigeai sur le territoire de Bolsena à partir du printemps 1946 prouvent cependant, à mon sens, qu'il faut renoncer à une semblable théorie. Ils mirent au jour, en effet, une puissante enceinte étrusque, comparable en tous points à celle qui entoure Tarquinia et se déroulant sur un périmètre d'environ 6 kilomètres (fig. 3). Il ne peut s'agir là que de l'enceinte de Volsinies étrusque, dont Zonaras écrit qu'elle était d'une rare puissance. Le mur, à un endroit, se dédouble et se trouve constitué par deux courtines parallèles reliées entre elles par des murs latéraux. Une telle technique de construction, jamais encore constatée en Etrurie, se retrouve en Grèce et dans trois villes de la Grande-Grèce, à Naples, à Reggio de Calabre et au Castel Euryale, à Syracuse. Il faut donc voir là l'influence des architectes de la Grande-Grèce et cela prouve l'étroitesse des liens qui unissaient, au IV^e^ siècle, Etrurie et Grande-Grèce sur le plan culturel. L'étude de la numismatique volsinienne corrobore cette impression. Dans la ville haute fut dégagé un temple rupestre composé d'une « cella » centrale entourée de deux ailes : il présente une forme extrêmement curieuse, plus large que longue, qui se trouve déterminée par la nature du terrain qui le porte.

Les fouilles, interrompues en 1948, reprirent en 1951 et 1952 et permirent la mise au jour d'une importante nécropole située dans les abords immédiats de la ville elle-même. Les tombes découvertes se présentent sous la forme de vastes chambres rectangulaires, auxquelles donnent accès de longs couloirs taillés dans le roc et creusés sur le flanc de la colline. Les dimensions de ces *dromoi* sont considérables, la longueur de l'un d'entre eux atteint une trentaine de mètres. Le matériel de ces tombes, visitées au cours des précédents siècles par des chercheurs clandestins, comprend des vases, précieux par leur datation, des inscriptions étrusques gravées sur des couvercles de sarcophages, et des objets divers telle une superbe intaille gréco-perse représentant le combat d'un hoplite grec contre un cavalier perse. Tout cela apporte des renseignements sur la chronologie des tombes et le commerce et l'industrie de la Volsinies toscane.

Nous avons seulement voulu, dans les précédentes lignes, donner quelques indications sur le travail qui se poursuit sur le sol de l'antique Etrurie. Ce travail se trouve à présent grandement

facilité par le perfectionnement des techniques et des méthodes archéologiques. J'ai tenté, dans un article publié dans le dernier numéro de la revue des *Annales*, de faire le point sur ces récentes conquêtes. Qu'il s'agisse de l'activité du savant avant, pendant ou après les fouilles, la méthode de travail a connu récemment des améliorations décisives. La photographie aérienne guide toujours à présent l'archéologie au cours de la difficile période des tâtonnements et des recherches. Son utilité est immense. Elle révèle des vestiges que l'œil humain ne saurait à lui seul distinguer. Des photographies aériennes prises par la R.A.F. au cours de la dernière guerre ont révélé dans les nécropoles de Cerveteri et de Tarquinia l'existence de plusieurs centaines de tombes complètement ignorées jusqu'à aujourd'hui. Des recherches sous-marines, que la mise au point du scaphandre autonome a étonnamment développées, on peut attendre beaucoup d'enseignements sur le trafic et le commerce par mer entre l'Etrurie et les pays voisins.

La méthode de la fouille elle-même s'est renouvelée au cours de ces dernières décades. On s'attache toujours à présent à épuiser l'intérêt archéologique d'un site et l'on ne s'arrête plus à un niveau particulièrement digne d'attention en négligeant le reste. La méthode stratigraphique distingue les différentes couches de terrain, permet de retrouver toutes les occupations antiques du sol et détermine leur succession et leur chronologie. La fouille devient un décapage progressif du terrain qui permet de remonter petit à petit le fil même de l'histoire. A chaque niveau on prend bien soin de ramasser les moindres fragments de céramique souvent susceptibles d'apporter une précieuse indication de date.

Ainsi des perspectives nouvelles et vastes s'ouvrent aujourd'hui devant la recherche archéologique. L'étruscologie, fondée en grande partie sur cette dernière, peut donc bien augurer de son proche avenir.

Raymond Bloch.

Obscurités et difficultés de Pindare

Il n'est probablement pas de poète grec dont les œuvres soient plus malaisées à comprendre que celles de Pindare. La vraie difficulté, au vrai, n'est pas où on la voit d'habitude, dans l'interprétation littérale : pour ardue que soit souvent celle-ci, elle est à la rigueur surmontable, du moins dans la mesure où l'on se borne à vouloir saisir le détail d'une phrase ou d'une partie de phrase. Le problème est ailleurs et réside la plupart du temps dans l'interprétation d'ensemble de chaque poème, voire de l'œuvre entière : seul un fil conducteur solide et bien visible permettrait de choisir à coup sûr entre les multiples sens que l'on est tenté de donner à ces juxtapositions de mots rebelles à l'analyse, à ces séquences que l'on ne sait où ponctuer, à ces complexes jaillissements d'images dont l'unité si souvent nous échappe. Chaque ode a son sujet, toujours du même type dans les *Epinicies*, ses héros et ses circonstances multiples, ses développements attendus : tout cela souvent reste bien ténu au regard des développements réels qui nous sont offerts par l'auteur. Le lien des parties entre elles, le rapport notamment du mythe avec le reste du poème, voilà qui devrait éclairer l'ensemble par les détails ou les détails par l'ensemble, et qui, dans une foule de cas, nous apporte au contraire des perplexités nouvelles. Arrivant au bout d'un poème, on se demande fréquemment ce qu'a voulu dire le poète : chaque poème pose un problème, et l'œuvre entière de Pindare en pose un qu'il est singulièrement malaisé de résoudre, voire de poser clairement.

On a cru longtemps que l'essentiel était, pour comprendre Pindare, de replacer chacune de ses *Odes* dans son cadre et ses circonstances historiques. Les études ont été poussées très loin dans ce domaine, et des ouvrages d'ensemble comme le *Pindaros* de Wilamowitz (Berlin, 1922), ou, dans un cadre plus limité, la *Chronologie pindarique* de Gaspar (Bruxelles, 1900), demeurent fondamentaux. Les travaux de détail sont nombreux concernant tel ou tel poème. Mais il ne semble pas que les contributions de cet ordre, malgré l'indéniable valeur de certaines d'entre elles, et à cause même de l'importance des résultats déjà obtenus, puisse désormais faire véritablement progresser la compréhension de la poésie pindarique. On a pu établir des faits, constater des rapports chronologiques. Cela nous suffit-il pour mieux saisir le sens profond de chaque poème ? Il en est de Pindare — et peut-être faut-il trouver là l'explication du regain d'intérêt qu'il suscite

en ce moment même — comme de certains poètes contemporains dont l'œuvre est incontestablement enracinée au cœur de nos actuelles préoccupations humaines et suscite en nous les résonances les plus profondes, mais dont l'exégèse est loin, même pour les plus avertis, d'être facile, et dont on est fondé à croire que l'essence exige le mystère, dans un agencement quasi hermétique des grands thèmes poétiques.

L'ODE ET SON SYMBOLISME

Il semble que l'ouvrage récent de M. Gilbert Norwood, *Pindar* (Berkeley University of California Press, 1945), ait, par les perspectives qu'il ouvre et les méthodes qu'il utilise, fait faire, en l'état actuel de nos connaissances un pas décisif à la critique pindarique. Sans être toujours d'accord avec le détail des interprétations de M. Norwood, nous trouverons dans son travail un puissant ferment de renouvellement des études pindariques.

Ce n'est pas sur les idées même de Pindare que M. Norwood apporte vraiment du nouveau, même si, à l'occasion, il engage une discussion avec tel de ses devanciers sur son attitude politique. Quant à l'essentiel de sa pensée, son propos n'est pas de la définir, et il a pour cela une raison primordiale. En effet, contrairement à la thèse soutenue par D. Robinson dans son livre *Pindar a poet of eternel ideas* (Baltimore, 1936) et à celle de W. Jäger dans *Paideia* (Berlin, 1934), M. Norwood estime, d'accord notamment avec M. Gilbert Murray, que Pindare n'a rien d'un penseur ni même d'un intellectuel. On ne croirait jamais, dit-il, qu'il vit un siècle après Solon et Thalès, et le *Péan* sur l'éclipse de soleil nous le montre fort en retard sur son époque. A notre avis la question se poserait plutôt de savoir si Pindare en était vraiment au point qu'indique ce fragment, et s'il n'y a pas là simple convention poétique et adaptation au sujet. Le problème est de ceux que l'on ne peut régler en un instant. Il est pourtant certain — et nous serons ici d'accord avec notre critique — que son approche de l'univers est de nature sentimentale, faite avant tout d'adoration religieuse et d'éblouissement devant la beauté. L'essentiel pour saisir ce qu'il y a en lui n'est donc pas de penser, mais de sentir et voir avec lui (pp. 30 sqq.). Ainsi l'expression poétique ἐν ἀργινόεντι μαστῷ par laquelle il évoque, au début de la IV^e^ *Pythique*, le site de Cyrène, évoque en même temps la blanche Nymphe Libye, ici présente à sa pensée, autant que la Nymphe Thébé quand il chante le nom de sa patrie. Ainsi l'emploi, constant chez lui, de la composition régressive qui, comme dans la VII^e^ *Olympique* ou la IV^e^ *Pythique*, lui permet de mettre en lumière l'épisode qu'il désire, au moment choisi par lui, pour rendre une impression puissante sans se croire lié par la succession chronologique. C'est assez dire que les catégories et procédés de la logique ne seront pas ici d'un grand usage.

Il ne faut pas chercher à retrouver dans chaque ode l'application d'une composition passe-partout. On fait également fausse route si, au lieu d'essayer de saisir le principe d'une structure, on commence par critiquer la conception d'un poème, comme Wilamowitz celle de la VI^e^ *Olympique*, ou si l'on cherche à déceler sous les faits mythiques des allusions précises, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne sautent pas aux yeux, à des faits parfois totalement inconnus par ailleurs. A. Croiset, avec son sens poétique averti, avait proposé la notion d' « idée lyrique », mais n'en a pas tiré de conclusions importantes. C'est pourtant dans ce sens que l'on peut avec le plus de fruit diriger la recherche, en essayant de dégager l'unité particulière à chaque ode. Certes on ne résout pas ainsi toutes les obscurités, notamment celles que présentent nombre de digressions, et la difficulté croît du fait que le mythe pindarique n'est pas un récit continu, mais, le plus souvent, une succession de tableaux (chap. IV, p. 72 sqq.). Mais tout s'éclaircit considérablement quand on constate qu'il existe dans chaque ode un centre de résonance, un symbole, autour duquel tout cristallise, par lequel s'explique le choix de mots et d'expressions qui sans cela demeurent tout à fait obscurs, et qui permet seul de comprendre l'ensemble du poème (p. 99). Nous analyserons ici deux ou trois des applications les plus typiques de cette méthode, qui se révèle extrêmement neuve et féconde.

Le symbole de la I^re^ *Pythique*, composée en 470 à l'occasion de la victoire au quadrige du roi Hiéron, mais dont le vrai sujet est la célébration de la ville d'Etna, nouvellement fondée, est la Lyre (chap. V, pp. 102 sqq.). En cette image de tout ce que Platon appellera μουσική s'expriment les idées d'ordre et de concorde, l'esprit de sérénité que le poète souhaite à la cité nouvelle et qu'il voudrait voir régner sur le monde. Le puissant rappel de Typhon vaincu, évocation du volcan destructeur, permet au poète d'exprimer son espoir en Zeus, roi de ce mont dont le nom vainqueur vient d'être prononcé à Pytho. Les victoires d'Hiéron ne sont pas de simples succès guerriers sur les Etrusques et les Carthaginois : elles marquent la toute-puissance de la

concorde et de l'harmonie (σύμφωνος ἡσυχία, v. 70) sous la protection bienfaisante des lois doriennes, le recul de la barbarie envahissante, en face de qui la Lyre symbolise la liberté, les lois et la lumière. Ce symbolisme est en effet transparent, et M. Norwood signale que, s'il a complètement échappé à certains critiques, d'autres, comme Rauchenstein (*Philologus*, t. II, pp. 193 sqq.) ont noté exactement les mêmes points que lui.

La VII[e] *Néméenne* est beaucoup plus complexe, et son élaboration constitue, de la part du poète, un véritable *tour de force* (en français dans le texte). On admet que Pindare, dans les vers 77 sqq., décrit son propre travail : le symbole de ce passage difficile est le triple diadème de la Muse, dont la composition permet, de proche en proche, d'élucider des termes au premier abord très obscurs, comme ἀναβάλεο (v. 77) ou le verbe κολλᾷ (v. 78) et le rapport de celui-ci avec l'expression εὕρειν στεφάνους (v. 77). Le sens général est le suivant : il est à la portée du premier venu de tresser une guirlande de fleurs poétiques; mais une Muse authentique réalise un dur travail et assemble en une solide couronne trois riches éléments que leur nature ne prédisposait pas à être assemblés. Chacune des trois matières employées possède, remarque M. Norwood, un sens précis. L'or symbolise le pouvoir qu'a le poète d'éclairer les choses. Le corail évoque les fleurs, leur grâce et leur éclat. L'ivoire est plus mystérieux encore: mais nous comprendrons l'allusion si nous songeons à la porte des songes menteurs, au chant XIX de l'*Odyssée* (v. 562 sqq.). Certes Pindare ne ment pas, et nous a plus d'une fois rassurés sur son sens et sa connaissance de la vérité, lui qui n'hésite pas à corriger les mythes et à redresser les inexactitudes offensantes envers la majesté divine, par exemple dans la I[re] *Olympique*. Mais il peut y avoir de multiples causes d'erreur, et les auditeurs peuvent se tromper sur la véritable pensée du poète, comme l'ont fait les Eginètes, qui ont à tort interprété le *Péan* aux Delphiens comme une insulte à leur héros Néoptolème. On considère en effet la VII[e] *Néméenne*, sinon comme une palinodie — la fierté du poète a repoussé cette interprétation —, du moins comme une rectification apportée à ce que l'on avait cru comprendre, non peut-être sans fondement. Les trois thèmes de l'ode sont la louange du jeune vainqueur, le pouvoir du chant triomphal et le retour sur l'incident concernant Néoptolème à Delphes : il n'était pas facile de trouver un lien capable d'unir solidement ces trois motifs; d'où l'emploi du verbe κολλᾷ, tandis qu'εὕρειν στεφάνους dans une épinicie s'explique vraiment de lui-même. Tel est, d'après M. Norwood, le sens caché de cette ode difficile, et l'on ne peut, à vrai dire, s'empêcher d'être séduit. Toutefois une difficulté subsiste, et non des moindres : il n'est nullement prouvé que l'ivoire soit une allusion à la porte des songes, et moins encore que le rêve mensonger symbolise ici l'erreur collective commise au détriment du poète. Cela ne signifie pas pour autant que le symbole du diadème doive être écarté : peut-être simplement faut-il en modifier dans une certaine mesure le sens. Et faut-il vraiment tout centrer de façon aussi apparente sur l'épisode de Néoptolème ?

L'un des poèmes les plus obscurs de Pindare est à coup sûr la XI[e] *Pythique*, avec le mythe de Clytemnestre et des crimes de la maison d'Atrée. Déjà le Scholiaste, bruyamment suivi par nombre de critiques modernes (Wilamowitz notamment), parlait d'inqualifiable digression. Beaucoup de points de détail sont en eux-mêmes obscurs : pourquoi la nourrice d'Oreste est-elle ici nommée Arsinoé, alors que Stésichore et Phérécyde l'appellent Laodamie, et que dans les *Choéphores* Eschyle l'appelle Kilissa, c'est-à-dire simplement « la Cilicienne » ? Comment faut-il comprendre les vers 25 sqq. ? L'allusion à un nouvel amour désigne-t-elle Egisthe ou Cassandre ? Le νέαις ἀλόχοις ne peut en tout cas s'entendre de Clytemnestre. Comment interpréter la phrase : ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει (v. 30), dont la signification littérale peut être : « celui dont le souffle vient de la terre murmure dans l'obscurité » ? Là-dessus les érudits sont divisés. Les uns comprennent : « L'humble murmure contre le plus heureux », d'où : « La prospérité excite la jalousie : mais celle de l'humble est obscure. » Pour les autres, cela signifie : « L'humble évite la jalousie, car il reste ignoré. » Et que veut dire au juste βρέμει? Que signifient les vers 42-3, en particulier les mots ἄλλοτ' ἄλλᾳ ταρασσέμεν ? La fin de l'ode, après avoir loué le gouvernement des classes moyennes, donne de beaux exemples de compagnonnage (ξυνὰ ἑταί), celui des Gémeaux ou celui d'Iolaos avec Héraclès. On a cherché dans cette fin des allusions historiques précises: il est fort vraisemblable que Pindare songe aux monarques siciliens: peut-être répond-il à des détracteurs qui suspectent ses relations avec eux et désire-t-il, en revenant chez lui, rentrer en grâce, à moins qu'il ne veuille exposer à ses ennemis ce qu'il en coûte de traîtreusement attaquer qui rentre chez lui couvert de gloire. On ne voit pas non plus très bien quel est le lien des quatre parties de l'ode : le cortège vers l'Isménion, le mythe d'Oreste, la louange de Thrasydée et les idées politiques exprimées. On se demande enfin pourquoi tout le début, avec l'évocation de tant d'héroïnes, sans le rappel d'aucun héros.

La réponse à toutes ces questions se trouve dans le symbole de l'ode. Ce symbole est l'Abeille. Cassandre est une prophétesse, et bien souvent, nous le savons, les prophétesses sont nommées Abeilles par les Grecs, celle de Delphes en particulier, et il existe tout un symbolisme des abeilles et du miel. Un grand nombre de mots évoquent ce symbole : ὁμοθάλαμε (2 *b*), Μελίαν (4), ἐπίνομον (7 *b*), ὁμογερέα (8), ἐκνιξεν (23), ἐδινήθην (38), νεμόμενος (55 *b*), γλυκυτάτᾳ (57), etc. L'obscur βρέμει s'applique évidemment à des abeilles, et, en parlant d'elles, peut prendre le sens le plus large et signifier simplement « vivre ». Si le nom d'Arsinoé (= la Sage) est substitué à celui de Laodamie, c'est par allusion à l'insecte intelligent, dont nous louons aussi les vertus sociales (ξυναὶ ἀρεταί). Pindare lui-même, comme Cassandre, est une Abeille (p. 126). Tout cela est-il absolument probant ? Nous n'oserions l'affirmer tout à fait, et M. Norwood reconnaît qu'il demeure plus d'un point obscur. Et le rapport σμῆνος — Ἰσμήνιον d'où il part avait été, non sans raison peut-être, rejeté préventivement par Wilamowitz. Il n'en reste pas moins que tous ces rapprochements projettent sur le poème une indiscutable lumière.

Nous ne pouvons analyser dans le même détail tous les symboles proposés par M. Norwood, et nous regrettons notamment de ne pouvoir nous étendre sur celui de la Rose (VIII[e] *Olympique*), d'un si resplendissant éclat, ou sur celui de la Roue qui concourt à l'explication mystique de la II[e] *Olympique* en rappelant le rôle de la roue dans les religions à mystères, et particulièrement dans l'enseignement des sectes pythagoriciennes. Nous indiquerons pour mémoire quelques symboles moins caractéristiques et moins nettement développés par Pindare, mais dont la présence peut être décelée dans diverses odes, comme celui de l'Oiseau captif tenu par une corde dans la VIII[e] *Pythique* (voir surtout les vers 81 sqq. et 92 sqq.) ou celui de la Plante qui croît, dans la VIII[e] *Néméenne*, ou, dans la II[e] *Pythique*, celui du Cordeau (στάθμα, v. 89-92, n'est nullement l'équivalent de σταθμός balance, comme l'avaient cru Schröder et Wilamowitz), illustrant la maxime Μηδὲν ἄγαν. Dans ces derniers poèmes, il s'agit, à vrai dire, d'images plutôt que de symboles, ou, plus exactement, même si on leur attribue avec une notable vraisemblance une valeur symbolique, il ne s'agit pas de symboles d'ensemble, dominant le sens d'une ode entière : leur rayon d'action, cette fois, nous apparaît beaucoup plus réduit que ceux dont nous avons analysé plus haut le détail.

Là réside, croyons-nous, le défaut des interprétations de M. Norwood. Autant certaines d'entre elles sont séduisantes et nous paraissent s'imposer, autant l'extension de conclusions parallèles à tous les poèmes nous paraît dangereuse et forcée. A coup sûr le symbolisme de la Lyre, dans la I[re] *Pythique*, est indéniable, et domine l'ensemble du poème. En dirions-nous toutefois autant du symbole de la Rose qui, malgré son importance évidente dans la légende de la naissance de Rhodes, ne rend pas compte du poème entier de la VI[e] *Olympique ?* Notamment elle n'explique pas le lien entre les trois fautes, largement échelonnées dans le temps, dont la réunion constitue le mythe ? M. Norwood doit lui-même faire appel à l'idée abstraite qu'une joie souvent fait oublier la peine (p. 142), dans laquelle il trouve le lien entre les trois parties du mythe, qu'elle met successivement en relief. De même, dans la XI[e] *Pythique* il nous paraît indiscutable que de nombreux termes, en effet, évoquent avec précision l'abeille et par conséquent suggèrent, de façon symbolique, une interprétation dominée par la figure de Cassandre, l'Abeille inspirée, tandis que Cassandre elle-même symbolise le poète, inspiré comme elle : ce poème présenterait le grand intérêt de nous offrir en quelque sorte le symbole à la deuxième puissance. Toutefois la présence de Cassandre ne suffit peut-être pas à justifier l'introduction du cortège des héroïnes thébaines au début de l'ode, et il serait peut-être plus juste de penser que c'est l'évocation des héroïnes qui a incité le poète à organiser le mythe autour de personnages féminins. Et si l'on croit rendre compte de tout en rappelant que μέλιττα est un substantif féminin, rien ne prouve qu'il ne faille pas poser la question dans l'autre sens et se demander pourquoi tout dans cette ode est mis au féminin, le héros étant un jeune garçon. On le voit, bien des obscurités, de toute manière, demeurent, et le symbole unique est loin d'épuiser la substance de tout un poème. Il semble, au vrai, que les symboles décelés par M. Norwood soient dans un certain nombre de cas des images particulièrement importantes ou particulièrement développées, dont le thème, à l'occasion, reparaît en plusieurs places de choix, et dont la valeur symbolique n'est pas douteuse, mais dont la seule intervention ne suffit pas à rendre entièrement compte de toute la richesse d'une ode et de ses multiples aspects.

Il demeure en tout cas que la notion même de symbole appliquée à la poésie pindarique est d'une incontestable valeur, et que l'orientation offerte par M. Norwood aux recherches sur Pindare ne peut que se révéler féconde si l'on apporte à l'application de cette méthode les tempéraments et précautions nécessaires, c'est-à-dire si l'on évite de déformer en systématisant.

Par ailleurs, il nous semble qu'après avoir démontré l'existence des symboles dans la poésie pindarique, il serait souhaitable de tirer de ce fait des conclusions d'ensemble. Qu'a voulu exprimer Pindare à l'aide du symbole ? L'examen d'un tel problème ne peut s'appuyer solidement que sur les résultats d'un certain nombre d'enquêtes préalables. Quels sont les symboles ou les catégories de symboles le plus souvent employés par Pindare ? Quelle en est l'origine ? et quelle a pu être, antérieurement à lui, leur signification ? Un examen systématique a toutes les chances — nous l'avons nous-même, dans une enquête en cours, vérifié à maintes reprises — de faire apparaître des lignes de force, des préoccupations dominantes. Le propre du symbole étant de transcender le sens apparent, c'est l'interprétation totale d'une œuvre qui est ici en jeu. De plus, il serait indiqué de nous poser avant tout la question de la notion même de symbole et de sa valeur. Question difficile entre toutes ! A nos yeux d'intellectuels modernes, habitués à tout analyser et persuadés de la valeur absolue de l'analyse, la question risque d'être insoluble. Mais il suffit de réfléchir à la nature profonde de la poésie et la remarque s'impose à nous que la distinction de l'image et de ce qu'elle désigne est purement artificielle : rien ne peut mieux nous le faire comprendre que l'effort actuel des formes les plus vivantes de poésie : desséchés à l'excès par les abus de l'analyse dans un domaine où elle ne saurait être un but en soi, nous essayons de retrouver le jaillissement primordial, l'état où le signifiant et le signifié ne font qu'un, où la poésie est une expérience en prise directe sur le réel. Cette orientation nouvelle peut nous aider à mieux saisir à sa source et dans toute sa force la vraie nature de la poésie pindarique. Ne pouvant traiter dans son ampleur cet immense sujet, nous étudierons ici quelques exemples significatifs.

La beauté de l'instant, la splendeur fragile de ce qui passe, fournissent à Pindare de radieuses images, qui débordent le domaine propre de l'image pour faire vibrer les ondes d'une sensibilité riche en vivants frémissements. Ainsi la fleur apporte souvent à ses vers l'ornement précieux d'une éphémère beauté qu'il fixe pour l'éternité. « Ta jeunesse s'épanouit en sa fleur, dit Pélias à Jason » dans la IVe *Pythique*, tandis que la Ire *Olympique* nous montre Hiéron « cueillant toutes les vertus sur leur plus haute tige » (v. 13). Le poète l'associe à l'éclat de l'or en décrivant les îles des Bienheureux dans la IIe *Olympique*, ou, dans la IVe *Pythique* notamment, à celui des roses pourpres dont se pare la terre au retour du printemps. La fleur symbolise tour à tour la richesse, les qualités naturelles, l'inspiration divine. Souvent il s'agit de la gloire (IXe *Néméenne*, 39; Ire *Pythique*, 66). La fleur est essentiellement pour Pindare l'une des manifestations visibles du mystère de la vie qui tous les ans renouvelle à nos yeux la nature. Aussi le mot ἄνθος est-il appelé parfois à reprendre une vigueur nouvelle au voisinage de la racine θαλ-. Pindare n'est pas le seul à avoir appliqué à la force de la jeunesse ou à la prospérité d'une famille l'image de la végétation florissante. Nul cependant n'a mieux que lui fait sentir l'élan de la sève jaillissant en fleurs et en feuilles aux arbres d'un terrain choisi, comme sur les oliviers rapportés par Héraclès du pays des Hyperboréens et plantés par lui à Olympie (IIIe *Olympique*) ; toute la force de la vie est dans le mot θάλλειν, et le héros lui-même reste stupéfait devant ces arbres merveilleux. Le parallélisme des générations humaines avec la végétation est longuement développé à la fin de la XIe *Néméenne* (37 sqq.), au cours d'une comparaison magnifiquement élaborée : « Les antiques vertus tantôt se reposent, tantôt ramènent dans les familles leur vigueur. C'est ainsi que les noirs sillons ne portent pas leurs fruits sans s'interrompre et que les arbres ne veulent pas au retour de chaque année produire une égale richesse de fleurs odorantes; ils ont leurs alternances. » A l'inverse de l'ordre habituel, ce sont les récoltes et les arbres qui sont comparés aux hommes, comme s'il s'agissait d'abord de ceux-là, qui passent dans l'imagination du poète au premier plan de la réalité. Nous touchons ici au problème, qui déborde singulièrement les cadres de la critique littéraire, de la valeur intrinsèque des procédés poétiques, notamment de la métaphore et du symbole, envisagés du point de vue du mécanisme de l'esprit humain et de l'élaboration de la pensée. L'ordre des termes, par contre, redevient normal dans la VIIIe *Néméenne*, qui saisit la métaphore à son point de jaillissement : « Comme les fraîches rosées font grandir un arbuste, la vertu, louée par les hommes de talent et d'équité, s'élève dans l'éther humide. » A peine peut-on dire ici qu'il s'agit d'une métaphore; la description est faite pour elle-même, et l'on sent que pour le poète elle a repris valeur essentielle. En même temps elle contient un symbole, celui de l'immortalité conférée aux hommes de bien par des juges qualifiés, les σοφοί et les δίκαιοι : au moins le premier terme désigne clairement les poètes, dont la mission sociale et sacrée est ainsi mise en lumière. Allant plus loin, on pourrait trouver ici comme la suggestion d'une formule efficace qui opérerait par le seul

pouvoir des mots l'opération décrite, comme une incantation à laquelle, pour agir vraiment, est fixée la condition nécessaire et suffisante d'être prononcée. Et ce n'est sûrement pas une simple coïncidence si l'effet bienfaisant de la poésie revêt l'aspect de la puissance vivifiante que les hommes ont, dès les temps les plus primitifs, adorée dans la résurrection annuelle de la nature, et dont l'importance, en Grèce même, à l'époque la plus classique, nous est de plus en plus manifeste et dont nous retrouvons la trace jusque dans l'emploi du mot θαλία, si familier à Pindare pour désigner la fête et son allégresse, dans la triomphale explosion des forces de vie.

Pindare a très souvent magnifié dans ses vers le rôle du poète, messager auprès des hommes de la divinité, artisan d'immortalité. Serviteur des Muses et d'Apollon, et comme celui-ci accompagnant son chant de la lyre, il nous a souvent parlé de l'instrument aux cordes mélodieuses: il ne l'a fait nulle part plus magnifiquement que dans le prélude de la I^re^ *Pythique*. Il faut citer intégralement la première strophe et son antistrophe : « Lyre d'or, apanage commun d'Apollon et des Muses aux tresses violettes, à ta voix, le pas rythmé des choreutes ouvre la fête, et les chanteurs obéissent à tes signaux lorsque, vibrante, tu fais résonner les premières notes des préludes qui guident les chœurs; tu sais aussi éteindre, à la pointe du foudre, le feu éternel: et le sommeil s'empare, sur le sceptre de Zeus, de l'aigle; il laisse pendre, à droite et à gauche, son aile rapide, le roi des oiseaux; sur sa tête crochue, tu as répandu un nuage sombre, doux fermoir de ses paupières; il dort et soulève son dos souple, possédé par la magie de tes sons. Car lui aussi, le violent Arès, oubliant le rude fer des lances, laisse le repos amollir son âme, et des Dieux même tes traits charment le cœur, grâce à l'art du fils de Létô et des Muses aux amples draperies. » Le tableau se développe sur un double registre, celui de l'évocation visuelle indiquée dans les deux premiers vers et celui de l'évocation sonore, plus longuement traitée, avec le pas des danseurs, les chants et le son des cordes frappées du plectre. L'ensemble embrasse le double décor de l'Olympe et de la terre, celui-ci encadré par les deux termes de celui-là. La valeur symbolique de ce dernier parallélisme est évidente : le chœur triomphal, sur la terre, est le reflet du chœur des Muses dans le ciel, celui-ci conduit par Apollon, celui-là par le poète, son interprète, et, de même que le chant des Piérides célébrant le triomphe de Zeus charme les dieux, endormant Arès et l'aigle divin, de même le chant de Pindare célébrant les triomphes d'Hiéron, dans le stade et à la guerre, charme les hommes, allant peut-être jusqu'à produire la paix parmi eux. L'oscillation de la pensée sur le double plan de la terre et du ciel est rendue plus sensible encore par la disposition de certaines images précises : ainsi l'image d'une pointe guerrière apparaît au vers 5 (αἰχματὰν κεραυνόν), appliquée à la foudre qu'éteint le chant de la lyre; elle reparaîtra d'abord au bec de l'aigle (v. 8, ἀγκύλῳ κρατί) pour s'épanouir aux lances d'Arès (v. 10-11, τραχεῖαν ἄνευθε λιπὼν ἐγχέων αἰχμάν); ainsi s'ordonne la description, évoquée par antiphrase, de la guerre destructrice, opposée aux fêtes des Muses. Ces derniers vers font alterner une fois de plus les décors, le dernier retour de l'image évoquant la terre et non plus l'Olympe. Il est clair que l'un de ces plans est plus qu'un simple rappel de l'autre, et que l'image, de ce fait, participe au réel. De même que le chant des Piérides contribue à l'accomplissement de la gloire de Zeus, vainqueur des Titans et de Typhon, de même le chant de Pindare aide à s'accomplir celle d'Hiéron, récemment vainqueur des Etrusques et des Carthaginois : l'un et l'autre chœur, ce faisant, non content de chanter la paix, la fait régner.

Nous sommes ainsi tout naturellement amenés à penser que la lyre n'est pas une quelconque image à laquelle la fantaisie du poète confère une valeur symbolique, mais qu'elle était déjà, peut-être, en elle-même, chargée d'une puissance de symbole que certains auditeurs au moins étaient préparés à sentir. La lyre est l'instrument d'Apollon, et, dans la IV^e^ *Pythique*, nous trouvons la phorminx aux mains d'Orphée. Nous savons par ailleurs combien, pour un Platon, la sereine musique de l'heptacorde se distingue des sons impurs de la flûte, capable seulement de libérer les passions mauvaises. La tradition pythagoricienne représentait le Maître chantant lui-même, en s'accompagnant de la lyre, et l'on connaît, dans sa doctrine, le pouvoir cathartique de la musique, auquel M. Boyancé, dans son étude si suggestive sur *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* (Paris, 1936), a consacré d'importants développements (voir en particulier les chap. V, VI et VII de la première partie). Et l'essentielle signification de la Lyre aux yeux des Pythagoriciens était, nous le savons, la figuration, par le jeu de ses sept cordes, de l'harmonie des sphères célestes. Or il n'est nul besoin, croyons-nous, de torturer les textes pour percevoir dans la I^re^ *Pythique*, telle que nous venons de l'analyser, plus qu'un écho de cette céleste harmonie. La personnalité du destinataire, Hiéron de Syracuse, expliquerait suffisamment, à elle seule, cette rencontre. On sait la faveur du Pythagorisme en Sicile. On se souviendra d'autre part de cette lumineuse II^e^ *Olympique*, dont le mythe est constitué par la célèbre évocation du séjour des Bienheureux, sur laquelle on se fonde

assez couramment pour parler du Pythagorisme de Pindare; ce serait toutefois, ainsi que le fait déjà remarquer A. Croiset dans son livre sur *La poésie de Pindare* (p. 213), une grave erreur que de vouloir inféoder notre poète à une secte; ajoutons à cela les difficultés de toute nature que l'on rencontre dès que l'on cherche à résoudre avec quelque précision un problème d'influence de cet ordre : nous sommes là dans un domaine où les distinctions ne sont pas faciles, tant à cause de l'action incessante et complexe des diverses doctrines les unes sur les autres que de l'enchevêtrement des traditions, pour la plupart de basse époque. Or, contrairement à l'opinion exprimée dans l'ouvrage d'A. Croiset (pp. 213 sqq.), selon laquelle Pindare n'aborde ce genre de problèmes qu'à l'occasion d'une commande dont le destinataire s'intéresse particulièrement aux mystères de l'au-delà, la lecture de Pindare nous persuade que le poète avait personnellement une tendance très marquée à toucher aux problèmes de la survie, et nous ne croyons pas nous abuser en retrouvant chez lui la trace constante et le souvenir précis de préoccupations et de cérémonies relatives à une immortalité, conférée ou reçue comme une participation réelle à une existence surnaturelle. Le plus souvent le poète s'abstient de développer clairement ce qui est son propos constant; mais il nous est loisible à tout moment de le retrouver par transparence, tel un mystérieux filigrane, dans le choix ou la mise en œuvre d'un mythe ou d'une digression, dans la composition d'un poème, dans le choix d'une expression ou d'une image. Comment nous étonner qu'il n'ait pour ainsi dire jamais été vraiment explicite ? Nous savons assez de quel mystère s'entourait l'enseignement des sectes en ce domaine. Et le poète lui-même a pris soin, précisément dans la II[e] *Olympique*, de nous avertir : « J'ai sous le coude, dans mon carquois, des traits rapides en grand nombre; ils savent pénétrer les bons esprits (συνετοῖσιν = ceux qui savent comprendre); pour atteindre la foule, il est besoin d'interprètes. » (v. 91-4). Les paroles mystérieuses que le poète fait entendre à Théron d'Agrigente ne seront vraiment perçues que par les initiés. Il a dû plus d'une fois en être ainsi, surtout pour des poèmes moins explicites.

Une étude précise des résonances pythagoriciennes à travers l'œuvre de Pindare est, nous le savons, fructueuse, et ses rapports avec la secte débordent de beaucoup l'évocation des Bienheureux. Il ne faudrait pas vouloir toutefois l'expliquer tout entier par là, et, pour illustrer la nécessité d'apporter ici de prudents tempéraments, nous voudrions citer un exemple précis. Le choix de certains personnages comme héros des mythes est, disions-nous, significatif. Or il arrive que nous rencontrions à date beaucoup plus tardive — dans la Rome du Haut-Empire — des documents attestant la valeur ésotérique, liée aux préoccupations d'outre-tombe, de leur légende. C'est le cas notamment pour les Dioscures, et nous renverrons le lecteur à la fois à l'ouvrage de F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942), qui les montre souvent représentés sur les tombes, et au beau livre de M. Carcopino sur *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris, 1927), qui étudie leur rôle dans le symbolisme des fameux stucs dont il a démontré de façon définitive l'inspiration pythagoricienne (pp. 359 et 364-5). Il serait à coup sûr tentant, si l'on s'en tenait à un examen superficiel, de trouver ici un point de concordance avec les préoccupations pindariques. Il serait par ailleurs d'un intérêt certain de retrouver dès la première moitié du V[e] siècle l'état, sinon primitif, en tout cas encore très voisin des sources, d'une tradition ésotérique si fermement attestée par la suite, d'avoir presque le point de départ d'une chaîne dont nous saisissons par ailleurs, en divers points de la chronologie, de solides maillons. De tels recoupements sont possibles pour d'autres personnages et d'autres légendes. Pour les Dioscures toutefois, nous ne saurions être trop réticents. En effet, nous savons bien, par Jamblique (155), que le mythe des Dioscures avait aux yeux des Pythagoriciens une valeur allégorique : « Très tôt, écrit M. Delatte (*Etudes sur la littérature pythagoricienne*, p. 115), on les compara... aux deux hémisphères célestes qui, dans leur révolution, passent alternativement au-dessus et au-dessous de la Terre, et leur union fraternelle symbolise l'harmonie de l'Univers. » Pindare n'aurait-il point, dans le mythe de la XI[e] *Néméenne*, et dans l'allusion sur laquelle il clôt la XI[e] *Pythique*, emprunté aux Pythagoriciens, comme un symbole d'immortalité, leur interprétation de la légende des Dioscures ? Rien ne permet de l'affirmer. Certes l'accent, mis très visiblement sur l'amour fraternel, peut être un souvenir de la fraternelle harmonie qui règne dans l'univers. Mais il n'est nullement prouvé que Pindare ait connu et adopté la version pythagoricienne de la légende, celle des séjours contrariés chez les morts et chez les dieux et de l'éternel chassé-croisé des Gémeaux, que la force même de leur amitié eût ainsi empêchés de plus jamais se rencontrer. Les érudits en discutent; mais il semble bien, dans les deux passages, que Pindare comprenne cette immortalité partagée comme une suite brisée de fragments simultanés : ainsi les Dioscures apparaissent-ils toujours ensemble dans leur gloire. A supposer donc que ce mythe ait eu dès les débuts du Pythagorisme sa signification ultérieure, à supposer même que la prédilection de Pindare pour

lui tienne à des convictions orientées vers la secte, il faudrait du moins conclure qu'il n'a point suivi sur ce point précis ses révélations doctrinales. Ce n'est donc pas l'examen de ce mythe qui nous apportera ici rien de décisif — quelles que puissent être par ailleurs les affinités de Pindare avec les préoccupations dominantes et les révélations des confréries pythagoriciennes.

*
* *

Nous avons surtout voulu ici montrer dans quelle direction, selon nous, peuvent se développer et se renouveler les études pindariques, tout en signalant les dangers de toute orientation trop exclusive et de toute généralisation trop hâtive. La première condition est l'examen le plus précis du texte, dans ses détails les plus obscurs. Certes on ne peut espérer la solution de toutes les difficultés : beaucoup nous demeureront longtemps insolubles. Mais l'expérience montre que c'est précisément en essayant de comprendre les passages les plus désespérés que l'on est mis sur la voies d'hypothèses utiles. Il s'avère aussi qu'il n'y a pas, dans l'étude de Pindare, de petits problèmes : ne possédant pas pour nous diriger dans son labyrinthe de fil conducteur assuré. nous pouvons, à préjuger trop hardiment de ce qui est important, laisser se perdre les plus belles occasions d'apporter quelque lumière. Son obscurité tient, le plus souvent, à ce qu'il procède par allusion, soit parce qu'il ne désire pas être effectivement compris de tous, soit parce qu'il juge inutile de développer ce que tout le monde sait : dans les deux cas, un simple groupe de mots, dans sa dense concision, un fugitif rappel de faits peuvent tout éclairer. Bien des sentiers naissants iront se perdre sous nos pas : mais tel ou tel peut-être nous conduira au centre de l'ouvrage; chemin faisant aussi, des bifurcations imprévues nous permettront de saisir une vue d'ensemble, non sans poser à leur tour de nouveaux problèmes.

Nous avons cru trouver l'une des préoccupations les plus importantes du poète dans une conception et une recherche de l'immortalité personnelle qui dépasse assurément le cadre de la célébration de triomphes, si resplendissants soient-ils. La question est considérable et ne saurait être résolue sans un examen précis et serré des textes dans leur ensemble. Il nous faudrait d'abord reprendre un à un les principaux symboles utilisés par le poète, étudier d'autre part chacune des figures légendaires qu'il affectionne — Pélée, Héraclès, d'autres encore —, puis examiner comment il applique à ceux-ci ceux-là, selon des structures qui peu à peu ne peuvent manquer de se dégager à nos regards, et dont la signification vient à s'imposer d'elle-même. Un problème annexe, et fort important, consisterait à nous demander quelles sont les vraies divinités de Pindare, à chercher si, en dehors de Zeus et d'Apollon, les figures de la mythologie traditionnelle sont beaucoup plus pour lui que des figures, et à savoir quelle place tiennent au juste dans ses conceptions tant d'entités personnifiées, selon une tendance peut-être héritée d'Hésiode et très développée dans les *Odes triomphales*. Nous rencontrerions ici et là bien des difficultés qui ne sont pas toutes de détail, par exemple l'incertitude qui nous fait hésiter à écrire tel mot avec une majuscule ou une minuscule, ne sachant trop si nous avons affaire à un nom commun ou à un nom propre, et, dans ce dernier cas, n'étant pas très sûrs qu'il s'agisse d'une réelle divinité et non d'une simple personnification ressortissant à la création poétique : encore n'est-il pas assuré que cette distinction soit dans le cas présent parfaitement valable, et nous pouvons être amenés à renoncer, pour étudier Pindare, à nos catégories habituelles, ce qui ne va pas sans une difficile adaptation. Ainsi, nous connaissons bien les Charites pour des divinités; mais le mot n'est pas clair dans tous les passages, et, même dans tous les cas où il s'agit bien des déesses, le sens du nom commun ne doit pas toujours être éliminé : à vrai dire, il n'est sans doute jamais absent, et c'est un des apports les plus originaux de Pindare que d'avoir tantôt associé, tantôt substitué aux Muses ces gracieuses figures, adorées ici comme des Nymphes des eaux, là comme des jeux de la lumière, ailleurs comme les auxiliaires de la végétation renaissante. Compagnes du poète lorsqu'il immortalise les vainqueurs, elles traduisent surtout, dans ses vers, l'allégresse avec laquelle il chante.

On voit comment, à partir des symboles, on est de proche en proche amené à vouloir saisir dans son ampleur la signification de la poésie pindarique. Ambition aussi périlleuse que passionnante ! Il semble toutefois que des jalons puissent, en l'état actuel de nos connaissances, être posés. Et, s'il ne suffit pas d'entreprendre pour aboutir, on est toujours sûr de rencontrer sur sa route des occasions d'apprécier toujours davantage cette poésie, une des plus radieuses qu'il nous soit donné de connaître.

Jacqueline DUCHEMIN.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE FRANÇAISE (1)

Louis LAFUMA : *Controverses pascaliennes.* Editions du Luxembourg, 189 p., 450 fr. — Edition des *Pensées* de Pascal, Delmas, 491 p.

M. Lafuma, on le sait, s'est efforcé de retrouver, dans la mesure du possible, l'ordre que Pascal lui-même eût probablement attribué aux fragments qui composent aujourd'hui ses *Pensées*. Dans *L'Information Littéraire* (1951, n° 5), M. Roger Pons a présenté un résumé très clair des résultats ainsi obtenus. Ils sont d'une importance exceptionnelle. Comme le montre également le récent *Pascal* de M. Jean Mesnard, le sens général des *Pensées* en est entièrement renouvelé.

Les conclusions de M. Lafuma n'ont été quelque peu discutées que sur un ou deux points de détail : par exemple, la conférence au cours de laquelle Pascal exposa à ses amis, dont Filleau de la Chaise, le dessein de son *Apologie* doit-elle être placée en octobre ou novembre 1658, date que M. Lafuma maintient comme la plus probable, ou, comme le pense M. Mesnard, au mois de mai (pp. 37 sq.) ? La discussion reste-t-elle ouverte ? Ailleurs, en tout cas, M. Lafuma paraît bien ruiner certaines interprétations hâtives : celle de M. A. Bayet, par exemple, qui, dans son ouvrage sur *Les Pensées* (1948) ne voit en un certain nombre d'entre elles que « folies écrites », après 1660, « pour des fous » : mais la plupart des textes qu'il cite comme tels sont de 1658 ou avant ! Pascal fut-il hérétique en écrivant après la mise à l'index des *Provinciales*, *Ad tuum domine Jesu appello ?* M. Victor Giraud l'affirme encore en 1947. C'est oublier qu'à l'époque l'autorité de la Congrégation de l'Index n'était pas reconnue comme de nos jours.

Nous sommes obligés de nous borner à ces quelques exemples. En moins de deux cents pages, M. Lafuma a su faire tenir bien des mises au point et apporter beaucoup d'éclaircissements. Ses premières pages résument d'une façon très nette en quoi ses conclusions s'opposent aux hypothèses précédemment admises.

L'édition des *Pensées* établie par M. Lafuma et publiée chez Delmas est désormais indispensable à quiconque étudie Pascal, puisqu'elle permet mieux que tout autre, de se représenter quel put être son dessein originel.

M. DREANO : *La renommée de Montaigne en France au XVIII^e siècle* (1677-1802). Editions de l'Ouest, Angers, 589 p.

Fondée sur l'examen de nombreux textes signés d'auteurs illustres ou de critiques obscurs, l'étude de M. Dreano distingue plusieurs périodes. De 1677 à 1724 il ne paraît en France aucune édition complète des *Essais*, mais seulement des extraits dont le texte n'est même pas respecté. Quelques-uns certes, et entre autres Bayle et Saint-Evremond, citent Montaigne avec éloges; on invoque à l'occasion son témoignage; mais dans l'ensemble sa langue est mal comprise, son style peu apprécié et sa pensée suspecte.

C'est en 1724 que paraît la première édition complète des *Essais* qu'on ait donnée au XVIII^e siècle (on allait à la fin du précédent jusqu'à supprimer toutes les citations des extraits qu'on publiait). Cette édition de Coste est, pour l'époque, assez soigneusement établie. On se met à apprécier davantage Montaigne; les gens d'église se font moins sévères pour lui. On l'habille volontiers à la mode des Philosophes, de même qu'au siècle précédent on lui voyait l'allure de l'Honnête homme. Mais il est invoqué même par les adversaires de l'incrédulité qui ne le tiennent pas toujours pour pernicieux. Des développements assez importants sont naturellement consacrés à l'attitude assez complexe que les grands « Philosophes » adoptent à son égard : sévère pour sa langue, Voltaire exalte sa pensée plus que ne le fait Diderot. Rousseau lui doit plus encore qu'il ne l'a dit; mais il s'écarte de lui en acceptant la conscience comme guide infaillible.

L'exemplaire de Bordeaux ne fut connu que vers 1770, et ses variantes restèrent inutilisées. Découvert à la même époque, le *Journal de Voyage* demeure peu connu, peu apprécié. Vers 1780, on commence parfois à étudier Montaigne avec un peu plus de scrupules, mais dans l'ensemble, tout le siècle fut « moins pressé de le connaître que de l'exploiter ». La conclusion de M. Dreano résume avec netteté les principaux résultats de son étude. L'abondance de sa documentation ne l'a pas empêché de dégager les grandes lignes et lui a permis de donner un bel exemple de la relativité du goût.

VOLTAIRE : *Lettres inédites à son imprimeur Cramer*, publiées avec une introduction et des notes par Bernard GAGNEBIN. Droz et Giard, 317 p.

La plus grande partie des lettres adressées par Voltaire à son éditeur genevois restait inédite. M. Gagnebin, qui en connaît environ mille, en présente ici 342, parmi lesquelles quelques-unes avaient déjà été publiées, mais mal datées. Ce problème de la datation est le plus souvent difficile à résoudre. L'interprétation des textes est, elle aussi, parfois fort délicate. Grâce à M. Gagnebin, on possède aujourd'hui des renseignements plus précis sur la diffusion de certaines œuvres de Voltaire, sur l'impression et la publication de *Candide* (qui sortit des presses de Cramer), sur la méthode de travail de celui qui se tenait pour le « premier garçon » de son éditeur : il le presse très souvent d'aller plus vite en besogne, il mène plusieurs œuvres à la fois,

(1) Sauf indication contraire, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature française moderne sont de M. Guy ROBERT.

constamment très attentif à la révision des épreuves, à la correction d'ouvrages qu'il s'empresse ensuite de désavouer.

Henri VALENTINO : *Une femme d'esprit sous Louis XV, Madame d'Epinay.* Librairie académique Perrin, 352 p., 570 fr.

L'histoire de Madame de Montbrillant, récit autobiographique écrit par M^me^ d'Epinay et récemment publié in-extenso par M. Georges Roth, a beaucoup servi, parmi quelques autres documents, à l'auteur de cet ouvrage. Il touche souvent à des problèmes très délicats, en particulier lorsqu'il évoque les relations de M^me^ d'Epinay avec Rousseau et celles de ce dernier avec Diderot et Grimm. Nulle part M. Valentino ne paraît avoir vraiment senti que ces difficiles questions demandent un examen approfondi et que la vérité demeure parfois presque insaisissable. Dès lors, c'est le lecteur qui, devant cette assurance, se sent gagné par l'inquiétude. Elle s'accroît devant la singulière image qui lui est parfois présentée de Rousseau et de Diderot (pp. 125, 132, 157, 176) ; les à peu près et certaines défaillances de l'expression ne contribuent pas à le rassurer.

Jean GUEHENNO : *Jean-Jacques, 1758-1778, Grandeur et misère d'un esprit.* Paris, N.R.F., Gallimard, 1952, 347 p.

Avec *Grandeur et misère d'un esprit* s'achève cette biographie intérieure commencée par *En marge des* « Confessions » et poursuivie par *Roman et vérité* (1). Ce dernier titre conviendrait encore au présent volume. Rousseau, la cinquantaine passée, repense sa vie, faisant de vérité poésie et composant ses « Mémoires d'Outre-Tombe ». Le deuxième volume ne couvrait qu'une période de dix ans; le dernier, plus épais, s'étend sur les vingt dernières années de la vie de Rousseau, qui ont vu paraître *La Nouvelle Héloïse, le Contrat social, l'Emile;* les *Confessions* et les *Rêveries d'un promeneur solitaire* ont été composées dans le même temps. C'est beaucoup pour un seul volume; mais l'auteur écrit l'histoire de Jean-Jacques, non celle de ses œuvres; et les *Confessions* utilisées et critiquées presque à chaque page dès le premier tome n'auraient pu sans redites fournir ici matière à une étude systématique. Bien que l'on en puisse dire autant des *Rêveries,* il nous semble que cet ouvrage, en tant que contribution au portrait d'un esprit, méritait plus que les quelques pages qui lui sont consacrées; il illustre une phase très différente de celle des *Dialogues* (qui ont ici une importance très légitime), mais non moins intéressante. M. Guéhenno s'est-il fatigué de son « pauvre grand homme » ? Il nous dit pourtant en concluant, et nous le croyons, ne pas parvenir à le quitter. En fait, il lui est arrivé de temps à autre de l'oublier, ou de se l'annexer. C'est que cette biographie est devenue très tôt une méditation sur la sincérité. C'est la sincérité que dans ce volume l'auteur cherche à saisir chez son héros, à défaut de la « loyauté » (p. 337), désespérant d'atteindre la « vérité » (p. 215).

La prenante méthode de M. Guéhenno est dangereuse. L'auteur des *Confessions* témoigne ici pour l'homme; il n'en demandait d'ailleurs pas moins. Mais la réflexion sur la condition humaine, en 1952, a peine à s'abstraire (le doit-elle même ?) de cruels et récents souvenirs, pis encore, d'une très présente inquiétude. D'où, dans ce livre, plus d'une page émouvante, mais dont le ton est assez étranger à l'humanisme égotiste de Jean-Jacques. M. Guéhenno, nous le sentons, préférerait un Jean-Jacques « engagé » à cet auteur de l'*Héloïse* qui aurait voulu « terminer les disputes des prêtres et des philosophes ». Le *Discours sur les sciences et les arts* est plus d'actualité que les *Rêveries.* C'est ainsi qu'il arrive à M. Guéhenno tantôt de se substituer à son héros. (p. 125 : « Jean-Jacques croyait encore plus à l'homme qu'à Dieu »), tantôt de suggérer quelque « trahison des clercs » (p. 37 : « les uns sont les hommes du bonheur, les autres sont les hommes de la vérité. Jean-Jacques est un homme du bonheur »). On ne peut plus toujours parler de sympathie; ce volume marque un net durcissement à l'égard de Rousseau, et une interprétation très personnelle, trop personnelle, de sa pensée politique et religieuse. On suit plus volontiers l'auteur quand il traite des rapports de Rousseau avec ses contemporains (l'analyse de la *folie* est excellente), encore qu'il se montre bien indulgent pour Voltaire (2). Les positions prises sont nettes : Rousseau n'est pas chrétien (pp. 128-9) ; il n'y a pas eu de « complot » ; les *Confessions* sont nées du pamphlet de Voltaire, *Le sentiment des citoyens,* non d'un dessein psychologique transformé par la suite en dessein apologétique (p. 214, n. 1).

Ce goût des positions tranchées ne s'accommode pas toujours des patientes vétilles de l'érudition : Isaac Gosset était modeleur sur cire et non peintre (p. 187) ; il n'est pas tout à fait exact de dire que Milord Maréchal « n'écrivit plus jamais » à Rousseau (p. 213) après la querelle avec Hume (3) ; lors du voyage de Montpellier raconté au livre VI des *Confessions,* Rousseau se fait passer pour un Anglais du nom de Dudding, *jacobite* (c'est-à-dire partisan des Stuart) et non « jacobin » (p. 236) ; Thérèse Levasseur avait bon bec, mais n'était pas de Paris (p. 287) (4). Enfin quelques noms propres sont mal orthographiés (Cheshire, p. 222; Roddier, p. 201 et n.; Schinz, p. 214 et n.). Petites choses, que rachètent amplement de vivants portraits (milord Maréchal, p. 116), d'ingénieux rapprochements (la *Lettre à Christophe de Beaumont* et le monologue de *Figaro,* p. 121; Jean-Jacques héros de Kafka, p. 274 et chap. IX), d'incisives formules — encore que certaines se répètent.

Le travail de M. Guéhenno a-t-il atteint son but ?

Les dernières pages retrouvent cette sympathie entre l'auteur et son héros qui nous attachait à eux dès le premier volume. Jean-Jacques y est jugé, selon son propre code, en homme vrai dans ses intentions, sinon dans les faits (p. 338) — et, ajoute son biographe, la vérité de l'homme est peut-être dans ses rêves plus que dans ses trop réels échecs. Pourtant, avouons que la méthode adoptée, si heureuse lorsqu'il s'agissait de faire revivre, « en marge des *Confessions* », les enthousiasmes et les passions de Jean-Jacques apprenti auteur ou amoureux, nous paraît moins bien s'appliquer à la période de production des œuvres maîtresses — même si, comme c'est le cas, on se refuse à les étudier en professeur. Mais comment faire reproche à M. Guéhenno ? N'avait-il pas pris la précaution de désarmer par avance

(1) Voir *L'Information Littéraire,* juill.-oct. 1949 et mai-juin 1951.

(2) Il ressort de documents publiés par M. A. Delattre dans sa *Correspondance de Voltaire avec les Tronchin.* Paris, Mercure de France, 1950, que Voltaire a joué dans la querelle des *Lettres de la Montagne* un rôle assez vil (v. p. ex. p. 614).

(3) Voir *Corr. générale,* de Rousseau, éd. P.-P. Plan, n^os^ 3757, 4052.

(4) Née à Orléans, elle a une vingtaine d'années lorsqu'elle arrive à Paris (*Conf.,* liv. VII).

les critiques en écrivant à la première page de son premier *Jean-Jacques*

Ce peut bien n'être ici qu'une assez ridicule entreprise... ?

L'entreprise comportait beaucoup de dangers; tous n'ont pas été surmontés; mais elle ne s'est révélée ni ridicule, ni vaine.

J. Voisine.

Choderlos de Laclos : *Les liaisons dangereuses*, présentation par Yves Le Hir. Classiques Garnier, 402 p., 560 fr.

M. Le Hir laisse entendre dans son introduction qu'on en pourra dire assez long un jour sur les faits véritables et les lettres réelles dont Laclos a tiré son roman. Le commentateur s'attache surtout ici à l'étude de la langue et du style et des particularités qu'ils offrent selon le signataire des lettres; il veut dégager également leurs caractères communs : parmi ceux-ci M. Le Hir cite l'allitération et l'assonance (p. XLVIII) : mais les exemples qu'il cite sont-ils toujours probants (*Chercher auprès de vous des consolations et des conseils. — Je tentai de combattre ce découragement ou plutôt ce désespoir*, etc.) ?

On trouve ici reproduit « intégralement pour la première fois » le texte du manuscrit autographe (qui serait, non une première rédaction, mais une mise au net). En effet, « en vingt endroits la leçon du manuscrit est meilleure que celle du texte imprimé », déclare M. Le Hir. Mais il nous laisse toujours ignorer pourquoi. D'après lui, les notes de l'édition Allem sont « constellées d'omissions [sic], de confusions, d'erreurs ». Elles donnent au moins une liste de variantes qu'il n'est pas indifférent de connaître, mais qu'on cherche en vain ici; qu'on se reporte par exemple dans les deux éditions au texte de la lettre XLIV, où manque d'ailleurs, dans celui de M. Le Hir, l'appel de la seule note importante qui y figure.

N. Tomiche : *Napoléon écrivain*. A. Colin, 347 p.

Après avoir analysé, parfois non sans précision, la manière d'écrire antérieure et postérieure à 1815, l'auteur a tenté d'établir des « grandes idées de Napoléon à l'époque glorieuse », puis des « idées générales de Napoléon à Sainte-Hélène » une synthèse qui reste forcément assez hâtive. On voit mal pourquoi le sujet la rendait nécessaire. Etait-il trop mince ? En faveur du très grand talent d'écrivain qu'elle admire en Napoléon, Mme Tomiche invoque de hautes autorités : Sainte-Beuve — qui s'est parfois trompé —, Barbey d'Aurevilly, Désiré Nisard, et même M. Emile Henriot. Le lecteur, cependant, sera-t-il toujours convaincu ? Il saura certes gré à l'auteur de lui remettre sous les yeux quelques fragments écrits à l'emporte-pièce et d'une belle énergie. Ailleurs il pourra penser que Mme Tomiche se montre indulgente à l'excès.

J.-B. Barrère : *Hugo, l'homme et l'œuvre*. Boivin, 255 p.

Il faut beaucoup louer ce livre : pour son information, sa densité, pour l'agrément de sa forme et peut-être plus encore pour l'exacte mise en place et pour l'heureuse proportion des grandes parties. Celle-ci ne fait que manifester une qualité plus profonde : M. Barrère embrasse d'un coup d'œil très sûr l'ensemble de la personnalité et du génie de Hugo. Il sait qu'à exagérer la part de l'anecdote (d'aucuns ne s'en font pas faute) on avilit la personne et on mutile le génie. M. Barrère éclaire, dans la mesure précise où il apparaît nécessaire, chacune des grandes parties de l'œuvre. Dans son ensemble prodigieux chaque critique, chaque époque a fait un choix trop exclusif. On a goûté d'abord les quatre recueils lyriques de 1831-1840 autant que les *Contemplations*. On a tendance aujourd'hui à exalter, parfois aux dépens des autres chefs-d'œuvre, la *Fin de Satan* et *Dieu*. Et l'on n'a pas suffisamment vu que la fantaisie (sur laquelle dans sa belle thèse M. Barrère a justement attiré l'attention) est un aspect essentiel du génie de Hugo. Enfin, par une erreur qui s'est très longtemps prolongée, en étudiant l'œuvre, on rejetait à la fin pour la signaler rapidement, la partie publiée après 1885; comme si *La fin de Satan*, *Dieu*, *Toute la lyre* avaient paru des superfluités dont on pouvait se débarrasser hâtivement, comme si les deux premières de ces œuvres n'étaient pas le produit de l'époque la plus féconde et n'en offraient quelques-unes des plus belles réussites.

Contre toutes ces erreurs de point de vue et d'interprétation, ce livre réagit en offrant lui-même un ensemble dont la construction et l'équilibre sont beaucoup plus conformes à la connaissance que nous avons aujourd'hui de l'œuvre de Hugo et à l'admiration que nous lui portons. M. Barrère met encore en évidence une certaine continuité, discernable dans l'évolution et dans l'enrichissement du génie de Hugo. Dans les dernières pages, il en caractérise heureusement divers aspects : orgueil, naïveté, générosité, intuition du divin, sensibilité oscillant entre la joie et l'effroi; ce sentiment aussi des rapports entretenus par les mots et les choses, qui seul rend possible l'aventure poétique. Comme enfin M. Barrère est très probablement aujourd'hui celui qui a entretenu le commerce le plus prolongé avec le poète, c'est lui aussi qui se trouve le mieux autorisé à nous signaler les lacunes encore nombreuses qui subsistent dans notre connaissance de son œuvre.

Alfred de Vigny : *Lettres d'un dernier amour, correspondance inédite avec « Augusta »*, publiée par V.-L. Saulnier, professeur à la Sorbonne. Droz et Giard, 158 p.

Cette édition originale de 38 lettres (leur collection est encore incomplète) est établie avec un soin poussé jusqu'à l'extrême minutie, autant que s'il s'agissait du manuscrit d'un chef-d'œuvre. Qui était exactement Augusta ? Soit que les renseignements manquent en effet, soit que la discrétion s'impose encore, il n'est pas donné au lecteur de le savoir exactement. Adressées à sa jeune et dernière maîtresse par Vigny à peu près moribond, ces lettres le grandissent-elles vraiment à nos yeux ? Peu importe. Cette publication sert la vérité et ces lettres précisent l'état d'esprit de l'auteur à l'époque où il écrivait *l'Esprit pur* et la dernière strophe du *Mont des oliviers;* elles éclairent également la signification de certains passages du *Journal d'un poète* (1).

Léon Bopp : *Commentaire sur Madame Bovary*. A la Baconnière, 550 p.

De brèves indications données par M. Léon Bopp montrent que les récents travaux qui ont renouvelé

(1) Ces quelques lignes étaient écrites lorsqu'ont paru dans *Les Nouvelles littéraires* des indications relatives à cette Augusta — une professeur de français.

depuis quelques années notre connaissance de *Madame Bovary* ne lui ont pas échappé. En fait, il n'en tient pas compte dans le commentaire littéral qu'il a seulement voulu présenter du texte de Flaubert. Les observations sont parfois intéressantes, notamment quand il s'agit de certaines accélérations de la durée et de certains glissements de plans qui s'opèrent dans la vision offerte par le romancier. Mais souvent ce commentaire reste long, surabondant — et incomplet. Pitié et sarcasme ne voisinent-ils pas, très sensibles et très émouvants, dans les dernières lignes de l'œuvre ? Les intentions et le secret de la réussite de Flaubert dans sa description de Yonville au début de la deuxième partie, apparaissent beaucoup mieux si l'on tient compte de ses premières rédactions. Entre autres passages, la présentation des invités à la noce surprit la critique de l'époque par la multiplicité des détails concrets qu'elle tenait pour insignifiants et indignes de l'art : dédaigner complètement les réactions des contemporains, c'est laisser, de plein gré, échapper, pour une part importante, l'originalité d'une grande œuvre d'art.

Marc Eigeldinger : *Le Platonisme de Baudelaire.* A la Baconnière, 116 p.

M. Eigeldinger commence par souligner que Baudelaire ne paraît avoir jamais eu des théories platoniciennes qu'une connaissance indirecte. Mais on peut à bon droit rapprocher le poète du philosophe, s'il est vrai que « pour avoir élaboré la doctrine de la participation et déterminé les similitudes qui unissent les mondes séparés de l'esprit et de la matière, Platon peut être considéré à bon droit comme le précurseur authentique de tout système... fondé sur la communication du visible et de l'invisible, sur la correspondance analogique de la terre et du ciel » (p. 82). M. Eigeldinger a raison au demeurant de mettre en relief certaines différences : « poète du tragique de l'incarnation » (et non, comme Péguy, du « bonheur de l'incarnation »), Baudelaire serait moins dualiste que Platon, parce que chez lui l'âme et le corps exercent constamment en l'homme ces deux « postulations simultanées l'une vers Dieu, l'autre vers Satan », dont parle le poète. Mais dans l'ensemble l'âme appartient bien pour lui au domaine des formes, des idées; sa théorie de l'art ne va sans grandes analogies avec celle de la réminiscence chez Platon.

L'interprétation proposée ici par M. Eigeldinger s'oppose donc, et il le souligne lui-même, à celle qu'a présentée Sartre : celui-ci « a commis une erreur évidente en cherchant à réduire le spiritualisme du poète à une sorte de sensualisme volatil et en prétendant que les essences lui importent assez peu ». Au contraire, Baudelaire préserve constamment l'activité et la dignité de la pensée; l'intelligence même est partout présente pour décanter, interpréter la sensation, lui imposer une « abstraite transparence » à travers laquelle se dégage la signification symbolique.

Maurice Parturier : *Une amitié littéraire, Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev,* Hachette, 252 p.

Le docteur Parturier a habitué ses lecteurs à trouver dans ses travaux une précision qui satisfait les plus exigeants. Leur attente n'est pas déçue par ce nouveau volume où l'on trouve presque une centaine de lettres adressées par Mérimée à Tourguéniev. On se sent en confiance : on apprend d'où viennent ces lettres, lesquelles avaient déjà été publiées et dans quelle mesure l'éditeur a supprimé quelques passages d'un intérêt trop restreint, parce qu'ils concernaient uniquement quelque difficulté de traduction ou quelque problème philologique. Tous les éditeurs de correspondances n'ont pas de ces scrupules. Dans une introduction d'une cinquantaine de pages l'histoire des relations qu'entretinrent les deux écrivains est retracée avec beaucoup de précision et de vie; des notes abondantes complètent la documentation. C'est pratiquement en 1860 que Mérimée commence à écrire à Tourguéniev; à partir de 1863, ses lettres se font de plus en plus nombreuses jusqu'à sa mort. Elles ne sont pas d'un intérêt exceptionnel. Mais elles contiennent des indications assez précieuses sur la vie mondaine, sur l'attention portée par Mérimée à l'œuvre de Tourguéniev, sur ses jugements et son goût littéraires (p. ex. pp. 102, 147, 218), sur ses opinions politiques et sur l'inquiétude qui régnait dans l'opinion publique durant les dernières années du Second Empire (p. 150).

Jean Fréville : *Zola semeur d'orages.* Editions sociales, 160 p., 250 fr.

« Juin-juillet 1952 », lit-on à la fin de l'ouvrage : plutôt que de recherches proprement dites, il sort en effet de lectures, dont l'une au moins paraît très récente, et d'une idéologie. On peut lire avec intérêt la critique faite du naturalisme en fonction de la foi marxiste (pp. 49 sq.). « Semeur d'orages », Zola n'a pu l'être, aux yeux de M. Fréville, que dans la mesure où il a dépassé les principes d'un naturalisme strict, dont en effet et quelles que soient les conclusions qu'on en tire, il s'est évadé à peu près constamment.

Le choix de Péguy, œuvres choisies 1900-1910. Gallimard, 363 p.

Ce volume reproduit exactement les *Œuvres choisies* (1900-1910) publiées en 1911 par Grasset. Si notre ignorance reste grande au sujet de l'établissement de ce choix, il semble bien cependant que Péguy, quoi qu'il en ait dit, s'en soit fort occupé. L'intention principale du recueil était en tout cas de reprendre contre le « monde moderne » l'essentiel de textes qui, dispersés dans *Les Cahiers,* ne devaient pas être réimprimés. L'intérêt de cette réédition est donc de montrer quelles pages de son œuvre Péguy tenait lui-même ou acceptait de tenir pour les plus significatives et dans quel ordre il estimait pouvoir les présenter.

Maurice Bémol : *Variations sur Valéry.* Publications de l'Université de la Sarre, 130 p.

Précédé d'une lettre inédite de Paul Valéry à l'auteur, cet ouvrage comprend plusieurs études : *P. Valéry et l'esthétique, P. Valéry et la médecine, P. Valéry et la technique, La méthode des sciences selon P. Valéry :* « quelle que soit la science envisagée [...] la préoccupation essentielle de Valéry semble bien être de définir avec précision et de chercher à améliorer les rapports réciproques entre l'observateur et la chose observée. Mais le valérysme tout entier ne peut-il pas être considéré comme un effort pour voir ce qui voit et pour exprimer ce qui exprime ? »

Paul Valéry et Gœthe offre une intéressante analyse de *Mon Faust :* à Méphistophélès, diminué de n'être qu'un esprit, le Faust de Valéry déclare : « Tu es dans l'Eternité, mon Diable [...]. Tu n'as donc point de pensée. Tn ne sais ni douter, ni chercher. » Mais supérieur à cet être qui n'appartient pas au monde des

créatures, Faust se sent bientôt excédé d'être, lui, une créature : « J'en sais trop pour aimer, j'en sais trop pour haïr. »

Enfin *Soutenance imaginaire* résume en pages très denses ce qui constitue aux yeux de M. Bémol l'exigence essentielle du valérysme : il faut « penser la pensée ». « La force d'attention intérieure du poète lui permet de décomposer la substance des autres » et « dans le creuset d'une conscience de soi si intense et comme brûlante s'opère nécessairement la fusion totale des éléments les plus disparates et les plus résistants en un bloc parfaitement uni, d'une originalité sans défaut. »

Maurice Saillet : *Saint-John Perse, poète de la gloire.* Mercure de France, 188 p.

Il y a une quinzaine d'années beaucoup ignoraient encore en France qu'Alexis Léger, secrétaire général des Affaires étrangères et Saint-John Perse, l'auteur de *Anabase* (1924) ne faisaient qu'un. Aujourd'hui le diplomate a cessé son activité et le poète est mieux connu, surtout depuis que la revue *Critique* lui a consacré en 1947 une série d'études. M. Saillet en signa un certain nombre qu'il vient de réunir en volumes. Il n'y est pas avare de citations et il convient de l'en louer. Ces textes réussiront-ils à attirer au poète de nombreux et fervents lecteurs ? En tout cas l'étude de M. Saillet est conduite avec méthode, précision et intelligence (notamment p. 103 sq.). La sympathie qui l'anime ne l'empêche pas d'apporter quelques réserves, notamment sur les dernières œuvres. Il y a enfin beaucoup de pénétration et de talent dans les pages où le critique fait sentir comment « l'homme de Saint-John Perse semble la personnification d'un rêve de grandeur qui se déroulerait en marge et à l'encontre de la vie », et comment ce héros victorieux et « sans ombre », « corps astral qui résiste à toute décomposition », finit, prisonnier de sa gloire, par se figer en une attitude d' « idole éblouissante et impassible ».

Gustave Lanson : *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau. Hachette, 1441 p.

A Baudelaire le manuel de Lanson ne consacrait jusqu'ici qu'une seule page (qui d'ailleurs, par ses insuffisances mêmes, ne manquait pas d'offrir quelque intérêt d'ordre historique). Maintenant que plusieurs générations ont pu réfléchir sur la signification de l'œuvre du poète, M. Tuffrau est amené à lui consacrer quatre pages. Pour M. Lanson, Mallarmé restait « un artiste incomplet qui n'est pas arrivé à s'exprimer »; Rimbaud n'était cité que dans une note de deux lignes. Il serait sot de reprocher à Lanson de n'avoir pas saisi ce que nous ne discernons que peu à peu au prix de cet effort collectif dont est fait l'histoire. Mais il était temps que son manuel fût complété. M. Tuffrau a entrepris cette tâche avec le juste sentiment de ce qu'elle offrait de difficile; il l'a généralement accomplie avec bonheur. Le manuel est ainsi accru de quelque cent cinquante pages. Le lecteur trouvera là une bonne mise au point et profitera de l'indication de travaux récents. Les chapitres antérieurs à 1850 ont vu également leur bibliographie complétée. Même assez restreinte comme elle l'est nécessairement ici, ne pouvait-elle accueillir quelques articles de revues particulièrements importants comme celui de M. Pommier et de M^lle^ Leleu sur *Madame Bovary* (*R.H.L.*, juil.-sept. 1947) ou celui de M. Adam sur la date de composition des *Illuminations* (*Revue des Sc. Hum.*, oct-déc. 1950) ? L'histoire se fait souvent grâce à des articles, avant d'être exposée dans des livres.

Autres livres reçus :

J.-B. Bossuet : *Le Mystère de Jésus-Christ.* Pages choisies et présentées par Thérèse Goyet; préface du Père Daniélou. Paris, Editions de l'Orante, 1952, 172 pages in-12.

Bossuet, un orateur éloquent, un théologien rigide, un précepteur austère... Mais ce chrétien avait une âme ardente, où vivait une foi profonde et qui palpite dans ces pages de prière et d'amour, aussi belles pour le dilettante que fécondes pour le croyant.

R. Larrieu et R. Thomas : *Histoire illustrée de la littérature espagnole.* Préface de Paul Crouzet. Paris, Didier, 1952, 492 p. in-8°.

Charles Pellat : *Langue et littérature arabes.* Paris, A. Colin, 1952, 224 p. in-12.

Deux livres que tout professeur de lettres devrait posséder dans sa bibliothèque, lire d'un bout à l'autre et consulter fréquemment. Car s'il est vrai que pour enseigner notre langue et notre littérature, il vaut mieux, à un certain niveau du moins, avoir une connaissance intime du latin et du grec, on ne peut nier qu'un professeur de français, comme tout homme vraiment cultivé, mais à un plus haut degré, se doit de connaître l'histoire des grandes littératures du monde; comment comprendre l'essor scientifique de la Renaissance sans savoir le rôle des Arabes dans la transmission de la science grecque, et le développement de notre théâtre du XVII^e^ siècle, sans vue précise sur le drame et la comédie espagnole ? Comment apprécier le sens profond de bien des événements actuels, si l'on ignore la civilisation et les grandes tendances de la péninsule ibérique et des pays arabes ? Les manuels de Pellat et de Larrieu et Thomas répondent à ces exigences, pour le domaine essentiel de l'histoire littéraire.

J. B.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Henri Bardon : *La littérature latine inconnue.* T. I : « L'époque républicaine ». Paris, Klincksieck, 1952, 382 p. in-8°.

Tandis que certains s'acharnent ou consentent à minimiser et à enterrer l'héritage de Rome, il est réconfortant de voir d'authentiques humanistes consacrer leurs efforts à explorer et à grossir le trésor de sa littérature. Le grand ouvrage de H. Bardon, bien connu par ses travaux sur *Les Empereurs et les Lettres latines d'Auguste à Hadrien,* sur Catulle et Sénèque le Rhéteur, et par son édition de Quinte-Curce, a pour objet de recenser tous les auteurs de la littérature latine, dont nous ne possédons pas une œuvre entière ou des fragments importants; cet inventaire, qui n'avait jamais été dressé, repose sur des dépouillements innombrables et un criblage minutieux, et fournit une documentation fondamentale, dont un *Index* précis rend l'utilisation des plus aisées. Malgré l'abondance du matériel méthodiquement classé et la sûreté des analyses critiques, les recherches de M. Bardon ressortiraient de la pure érudition et n'intéresseraient que les

spécialistes, si elles ne projetaient pas une lumière nouvelle sur les chefs-d'œuvre conservés et les auteurs consacrés de la littérature latine : les ouvrages historiques de César et de Salluste prennent une valeur singulière à être replacés dans le foisonnement d'écrits annalistiques, historiques ou biographiques de cette époque, la signification du *De Natura rerum* devient beaucoup plus riche lorsqu'on découvre, avant Lucrèce et autour de lui, toute une littérature épicurienne.

Et combien de personnalités littéraires les patientes enquêtes de M. Bardon tirent de la pénombre, qu'il s'agisse d'hommes d'état, tels Appius Claudius Cæcus, les Gracques ou Sylla, dont le rôle politique a fait quelque peu négliger l'activité littéraire, ou d'écrivains mal connus, comme Q. Lutatius Catulus et la troupe des *neoteroi*, pour lesquels une mise au point lucide et précise s'imposait !

La littérature technique trouve aussi sa place dans cette vaste fresque, brossée avec esprit, où le soin du détail ne fait jamais perdre de vue les ensembles. Peuple d'ombres insaisissables, fascinantes, que les sortilèges du magicien font surgir de leur crépuscule infernal, mais qui ne retrouveront jamais leur chair engloutie dans le naufrage des siècles...

J. B.

Ed. Delebecque : *Euripide et la guerre du Péloponnèse*. Paris. Klincksieck, 1951, 489 p. in-8° (thèse).

Le livre de M. Delebecque, qui était achevé dès 1944, est un ouvrage important, consacré à l'étude des opinions d'Euripide sur la politique contemporaine, telles qu'elles se font jour dans ses pièces, au fur et à mesure que se déroule la guerre du Péloponnèse. L'auteur commence par définir, dans une rapide première partie, les diverses sortes d'allusions, et la façon dont elles apparaissent. Puis il prend (pp. 58-401) l'étude des pièces une à une, dans leur ordre chronologique : il les met en relation chacune avec la situation contemporaine, et dégage ainsi les préoccupations, ou les intentions d'Euripide. Enfin, il groupe les indications ainsi obtenues dans une troisième partie (pp. 401-463), où il résume les opinions émises successivement sur les divers problèmes. Sans doute le principe d'une telle chasse aux allusions n'est-il pas sans danger, car on risque d'en introduire sous les mots les plus innocents. Mais si diverses objections de détail peuvent ainsi être présentées (portant sur des interprétations trop politiques, ou même sur certaines dates, comme celle de l'*Oreste*), on ne saurait trop insister, dans l'ensemble, sur la part que prenait Euripide à la vie d'Athènes; elle avait déjà été signalée (en particulier par les savants belges) : le livre de M. Delebecque en montre bien toute l'importance, et attire ainsi l'attention sur certains aspects très intéressants de l'œuvre d'Euripide.

J. de Romilly.

Plutarque : *Dialogue sur l'amour* (*Eroticos*), édité et traduit par R. Flacelière. Annales de l'Université de Lyon, Paris, Les Belles-Lettres, 1952, 142 p. in-8°.

Le nouveau traité de Plutarque, que vient d'éditer M. Flacelière, présente le dialogue sous une forme vivante et animée. Plutarque y fait l'éloge de l'amour, et, entre l'amour des garçons et l'amour des femmes, il donne la préférence à ce dernier, exaltant à la fin l'amour conjugal et rappelant des exemples de fidélité donnés par des épouses. Les souvenirs du *Phèdre* se mêlent donc ici d'influences stoïciennes, dont l'introduction dégage bien la présence et les caractères. Cette introduction, qui occupe les 38 premières pages du livre, donne tout son intérêt historique à ce petit traité, qui est d'une lecture agréable.

J. de R.

H. Jeanmaire : *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*. Paris, Payot, Bibliothèque Historique, 1951, 510 p.

Le culte de Dionysos en Grèce a présenté des aspects divers : cette complexité est le premier trait sensible dans le livre de M. Jeanmaire, où elle se marque même parfois au point de paraître déroutante. Lié à la nature végétale et au monde infernal associé ici au culte d'Apollon, là à celui d'Artémis, plus tard aux croyances orphiques, Dionysos semble s'être introduit, selon les circonstances, dans toutes sortes de mythes : l'auteur nous fait assister, au cours d'une enquête précise, à l'intégration progressive de tous ces éléments. Mais ce qui caractérise de façon générale le culte de Dyonisos, ce sont évidemment les transports, les transes, le délire, la possession. C'est aussi ce que M. Jeanmaire a le plus étudié, sans craindre des rapprochements avec certaines manifestations religieuses africaines, par exemple. Ces rapprochements jettent une lumière assez brutale, sans doute, mais intéressante, sur des habitudes qui, à divers titres, intéressent l'histoire de la littérature — soit que celle-ci se plaise à les exposer (et les *Bacchantes* d'Euripide en sont le plus illustre exemple), soit qu'elle leur doive des genres entiers (et ceci est vrai, semble-t-il, du dithyrambe et du drame satyrique, même si, avec l'auteur, on refuse d'établir un lien direct entre Dionysos et la tragédie); à ce titre la lecture du livre sera souvent des plus suggestives pour les hellénistes.

J. de R.

A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUES

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A. J. Ph. = American Journal of Philology.
B.A.G.B. = Bulletin de l'Association G. Budé.
C. Ph. = Classical Philology.
C.R.A.I. = Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions.
Eranos = Eranos, Acta philologica Suecana.
Gymnasium = Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike.
H.Z. = Historische Zeitschrift.
Hermes = Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie.
Hesperia = Hesperia, Journal of the American School of Classical Studies at Athens.
L.E.C. = Les Etudes classiques.
M.H. = Museum Helveticum.
M.M.A.I. = Monuments et Mémoires publ. par l'Académie des Inscriptions (Mon. Piot).
R.E.G. = Revue des Etudes grecques.
R. Ph. = Revue de Philologie.
Rec. S.R. = Recherches de Science religieuse.

A. — AUTEURS GRECS ET LATINS

Ammien Marcellin. — H. I. Marrou : *Ammien Marcellin et les Innocents de Milan*. Rec. S.R., XL, 1952. 179-190. Le témoignage d'Ammien Marcellin, XXVII, 7, 5, corroboré par l'existence à Milan de la Pierre dite des Innocents, atteste qu'aux alentours de 367, on a vénéré à l'égal de martyrs les victimes d'une condamnation injuste. Cette vénération est à rapprocher de celle des « saints souffrants » de la Russie méridionale.

Aristote. — P. Louis : *Le traité d'Aristote sur la nutrition*. R.Ph., XXVI, 1952, 29-35. Aristote fait plusieurs allusions à un traité sur la nutrition que l'on considère généralement comme perdu. L'examen des textes suggère l'hypothèse qu'Aristote avait réuni, en vue de ce travail, une documentation qu'il a utilisée dans d'autres ouvrages de biologie, mais que le traité complet et définitif n'a jamais été rédigé.

Cicéron. — W. Steidle : *Einflüsse römischen Lebens und Denkens auf Ciceros Schrift De oratore*. M.H., IX, 1952, 10-41. Le *De oratore* reflète dans la présentation des personnages une ancienne institution romaine : la réunion de jeunes nobles autour d'un homme expérimenté aux fins de s'instruire dans la vie politique et la pratique des tribunaux. Les rapports entre celui-ci et ceux-là sont dominés par l'*auctoritas* et les soins paternels du *senex*. Quant à la τέχνη grecque, elle n'est transmise qu'en la soumettant à un profond remaniement, dont les points essentiels sont analysés dans cet article.

Eschyle. — F. Stoessl : *Aeschylus as a political thinker*. A.J.Ph., LXXIII, 1952, 113-139. La tragédie d'Eschyle, encore très voisine de l'origine chorale du genre, expression artistique du sentiment de la communauté, se prête donc particulièrement bien à la mise en œuvre de la pensée politique de l'auteur et des questions concrètes posées par les événements contemporains.

Homère. — M. Delaunois : *Comment parlent les héros d'Homère*. L.E.C., XX, 1952, 80-92. Les héros d'Homère parlent selon leur tempérament. Il n'y avait pas, de son temps, de rhétorique codifiée. Toutefois, on peut relever deux tendances oratoires, la tendance logique et la psychologique, qui seront précisées et accentuées par la suite dans les écoles de rhétorique.

— A. Klotz : *Die Irrfahrten des Odysseus und ihre Deutung im Altertum*. Gymnasium, LIX, 1952, 289-302. Les Grecs de l'époque classique et les Latins ont donné pour cadre aux ouvrages d'Ulysse la mer Tyrrhénienne et la Sicile; cette localisation est conditionnée par les événements historiques de la fin du VI^e^ siècle av. J.-C.: chute de l'empire de Tartessos, blocus de la route de Gibraltar par les Carthaginois. Elle ne permet pas de rendre compte de bien des détails, qui sont alors attribués à la fantaisie poétique. Parallèlement à cette tradition se maintient toutefois l'ancienne, reposant sur des sources antérieures à 500 av. J.-C. et qui suppose l'ἐξωκεανισμός des voyages d'Ulysse.

Horace. — A. Noirfalise : *L'art de réussir auprès des grands, d'après les Epîtres d'Horace*. L.E.C., XX, 1952, 358-363. Les Epîtres XVII et XVIII énoncent des principes très semblables pour régler la position du client vis-à-vis de son patron : l'essentiel est de rester indépendant, à égale distance de l'obséquiosité et de l'arrogance, de la platitude et de la grossièreté; ainsi le client gardera sa dignité, tout en tirant de l'amitié des puissants tout le profit qu'il est permis d'en attendre.

Lucain. — E. Davin : *Un bimillénaire. Le combat naval de Tauroentum (49 av. J.-C.)* B.A.G.B., 3^e^ sér., 1952, 1, 70-83. Description de la bataille, notamment d'après le récit de Lucain.

Lucrèce. F. Klingner : *Philosophie und Dichtkunst am Ende des zweiten Buches des Lukrez*. Hermes, LXXX, 1952, 3-31. Lucrèce ne se serait pas permis de s'écarter de la doctrine épicurienne, ni même, comme le fera Virgile dans les Géorgiques, de mettre librement en œuvre des sources différentes : il conserve jusqu'à la marche du raisonnement des œuvres didactiques dont il dépend; sa création artistique consiste à animer la pensée, à la présenter d'une manière frappante et, pour ce faire, à opérer un choix dans la matière dont il dispose et à la transposer. Ce processus est illustré à propos de la fin du livre II.

Martial. — A. Boethius : *Et crescunt media pegmata celsa via (Martial's De spectaculis*, II, 2). Eranos, L, 1952, 129-137. Un nouvel examen des témoignages relatifs à la statue colossale qui ornait le vestibule de la *domus aurea* permet d'affirmer qu'elle était un

portrait de Néron. Sous Vespasien, elle fut transformée en Hélios, dans le cadre d'aménagements destinés à ouvrir cet édifice au public. Les *pegmata celsa* de Martial sont les échafaudages dressés dans le vestibule, en vue de sa transformation. Le poème se situerait entre 79 et 80 après J.-C.

Pindare. — J. Duchemin : *Essai sur le symbolisme pindarique : or, lumière et couleurs.* R.E.G., LXV, 1952, 46-58. Chez Pindare, les thèmes voisins, souvent associés, de l'or et de l'éclat lumineux remontent à une tradition d'ordre religieux bien antérieure au poète. Les évocations de blancheur ont pour lui une valeur mystique, et l'éclat de l'or, associé ou non au thème des cheveux blonds, en liaison ou non avec des couleurs éclatantes des séries jaune et rouge, révèle la présence soit de personnalités divines anthropomorphes, soit d'éléments impersonnels de caractère sacré.

Platon. — K. F. Stroheker : *Platon und Dionysios I. von Syrakus* : H. Z., CLXXIII, 1952, 225-259. Au moment de la rencontre de Platon avec Denys l'Ancien en 388 av. J.-C., la personnalité du tyran était encore très discutée. Son champion était Philistos et, bien que Diodore reflète Timée, adversaire de la tyrannie, il est encore possible, à travers ces deux sources, de se faire une idée du portrait que l'historien syracusain traçait de son patron et qui est à l'opposé de celui laissé par Platon dans les VII^e^ et VIII^e^ Lettres. Platon ne peut avoir espéré exercer une influence sur le « régime » de Denys l'Ancien. L'expérience ne pouvait commencer qu'avec Denys le Jeune.

Sénèque. — B. M. Marti : *Seneca's Apocolocyntosis and Octavia, a diptych.* A. J. Ph., LXXIII, 1952, 24-36. L'*Apocolokyntose* est destinée à instruire, par la présentation satirique d'un déplorable exemple, le jeune prince en qui le peuple met son espoir. L'*Octavia*, écrite par Sénèque également, pendant les derniers mois de sa vie, est l'aveu d'un échec et un essai de justification de soi-même vis-à-vis de la postérité; bien que conçue comme *praetexta*, elle a le caractère d'une parodie. Les traits communs qu'elle présente avec l'*Apocolokyntose*, les rappels d'une œuvre à l'autre parlent en faveur de l'attribution commune à Sénèque.

Tacite. — H. Nesselhauf : *Tacitus und Domitian.* Hermes, LXXX, 1952, 222-245. Les deux premiers (?) ouvrages de Tacite, l'*Agricola* et la *Germanie*, sont propres à étudier la façon dont l'historien traite d'événements contemporains, pour lesquels il ne dispose d'aucun modèle. Ils offrent la réaction de celui qui a dû se taire pendant le règne de Domitien contre la présentation par la propagande impériale de ces événements, et sont probablement aussi éloignés de la vérité historique que cette propagande même.

Thucydides. — V. Ehrenberg : *Thucydides on Athenian colonization.* C. Ph., XLVII, 1952, 143-149. Thucydide n'a pas toujours employé les termes désignant les colons (ἄποικοι, ἔποικοι, κληροῦχοι), dans leur sens technique. Il leur a parfois donné une acception indéfinie, comme le faisaient probablement les Grecs de son époque.

Virgile. — F. Boemer : *Excudent alii...* Hermes, LXXX, 1952, 117-123. Il est curieux et difficilement explicable que, dans ce passage célèbre, Virgile ait justement employé deux termes techniques en les intervertissant pour ainsi dire, *excudere* se disant en général du marbre, *ducere* du bronze.

— P. Boyancé : *L'épitaphe de Julia Modesta et l'exégèse symbolique de Virgile.* C.R.A.I., 1951, 375-377. L'épitaphe métrique de Julia Modesta, trouvée à Mactar, avec les modifications qu'elle apporte à des réminiscences virgiliennes, atteste l'influence de l'exégèse symbolique de Macrobe et de Servius.

— F. Eggerding : *Parcere subiectis. Ein Beitrag zur Vergilinterpretation.* Gymnasium, LIX, 1952, 31-52. L'antithèse des vers *Aen.*, VI, 847-853, doit beaucoup à Ennius et probablement, à travers lui, à Fabius Pictor. Elle fait allusion à la crise de la civilisation romaine, un moment menacée par l'apport massif de la culture grecque, mais qui, avec Auguste, a su retrouver son génie, tempéré et enrichi cependant par l'humanisme hellénique, génie non de conquête impérialiste, mais de pacification et de φιλανθρωπία.

B. — ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART

J. Charbonneaux : *Un Poséidon hellénistique au Musée du Louvre.* M.M.A.I., XLVI, 1952, 25-37. Statuette pour laquelle l'artiste a repris le type archaïque et préclassique du dieu combattant, mais dans une attitude inverse de celle qui avait été généralement représentée. Les divers rapprochements que proposent les monnaies permettent de placer cette œuvre vraisemblablement dans la seconde moitié du II^e^ siècle av. J.-C.; elle pourrait être d'origine alexandrine.

Id. : *La main droite de la Victoire de Samothrace.* Hesperia, XXI, 1952, 44-46. Ce que nous possédons maintenant de cette main rend caduques les restaurations avec une trompette ou une couronne. Il faut plutôt supposer l'existence d'une bandelette métallique, tenue entre le pouce et l'index et flottant entre les doigts.

J. Heurgon : *La patère d'Amiens.* M.M.A.I., XLVI, 1952, 93-115. Etude comparée de cette patère de bronze émaillée et de celle de Rudge, ainsi que des deux inscriptions offrant les noms des stations de la partie occidentale du Mur d'Hadrien. Ces objets, à placer au II^e^ siècle ap. J.-C., seraient des « souvenirs de guerre » destinés aux combattants du Mur et faits pour leur rappeler leurs faits d'armes.

R. Lantier : *Panthère en bronze trouvée en mer près de Monaco.* M.M.A.I., XLVI, 1952, 69-76. Panthère qui, par son attitude, suggère l'appartenance à un groupe où figurait vraisemblablement Dionysos. C'est une œuvre hellénistique, perdue au cours d'un naufrage qui se place sans doute au I^er^ siècle de notre ère.

A. Roes et W. Vollgraff : *Le canthare de Stevensweert.* M.M.A.I., XLVI, 1952, 39-67. Canthare d'argent récupéré dans le lit de la Meuse et orné de reliefs où figurent, en deux groupes, les têtes de deux triades : le Dionysos infernal avec Pan et une divinité dont l'effigie s'est perdue, et d'autre part Cybèle et les Dioscures. Le dessous du pied porte des inscriptions, dont une grecque votive à Zeus, une autre fournissant le nom d'un propriétaire, M. Titinius, qui servit dans l'armée romaine en Sicile en 104 av. J.-C. Le canthare paraît bien provenir de Sicile : c'est un chef-d'œuvre de la toreutique hellénistique.

Juliette Ernst.

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

MANON ET LE MYTHE DE LA FEMME

Manon a pris place parmi les types universels de la littérature; elle incarne, répète-t-on à plaisir, « la petite femme ». Serons-nous seul à penser que le personnage conçu par l'abbé Prévost ne se réduit point à ce petit rôle, si caractéristique soit-il ? Chacun sait qu'un personnage de roman ou de théâtre ne devient un type qu'au prix d'une simplification, fatale sans doute, mais que le critique peut ne pas accepter. Il est évident que Manon, type de « la petite femme », ne répond qu'à une partie du roman. Si l'on tient compte des suggestions offertes par l'œuvre entière, on voit la physionomie du personnage changer, et, à la place de la fille légère et charmante, s'offrir à nous une créature à la fois plus troublante et plus riche de signification, cette figure qui « a l'air de l'Amour même ». On objectera que le grand public, que la postérité n'a retenu de Manon que l'aspect le plus vrai. Mais si nous prétendons que Manon est bien autre chose que « la petite femme », c'est avec l'espoir de montrer que le personnage que Prévost a voulu faire vivre, si changeant, si ambigu soit-il, n'en est pas moins cohérent et vrai.

* * *

Les charmes de Manon surpassent tout ce qu'on peut décrire : esprit, cœur, douceur, beauté, l'auteur lui a tout prodigué; il s'est même gardé de la doter d'un charme un peu canaille : Manon a la distinction d'une personne du premier rang. Le portrait physique reste imprécis, mais le lecteur n'en subit pas moins l'enchantement : « des yeux fins et languissants, un port divin, un teint de la composition de l'Amour ». Le romancier se montre aussi discret sur les origines ou les débuts de son héroïne. Il s'est corrigé cependant, et a substitué à « la fille d'une assez bonne naissance » qu'il avait d'abord imaginée, « une fille de naissance commune ». On peut épiloguer sur la portée de la correction. Elle est heureuse assurément, mais non, comme on serait tenté de le croire, parce qu'elle justifie ce qu'il y a de vulgaire en Manon; nous verrions plus volontiers dans cette origine populaire l'explication de sa passivité, de sa facilité d'adaptation. Prévost suggère avec le même tact que Manon était, en dépit de son jeune âge, sinon expérimentée, du moins déjà avertie.

Le trait le plus apparent de son caractère est « son penchant au plaisir », ce plaisir se présentant sous les aspects complémentaires du luxe et de l'amusement. Il lui est nécessaire « d'être occupée par le plaisir ». Qui l'aime, doit faire naître tous les jours des amusements de son goût. D'où la conséquence inéluctable : pour lui plaire, il faut être riche.

Pourquoi répète-t-on qu'avant Balzac la question d'argent n'avait pas été posée dans les œuvres romanesques ? S'il est une leçon qui se dégage avec netteté de l'histoire du chevalier Des Grieux, c'est qu'on ne vit pas d'amour et d'eau fraîche; c'est que, faute d'argent, l'amour meurt d'inanition. « Crois-tu qu'on puisse être bien tendre, lorsqu'on manque de pain » ? demande Manon, dénuée de tout penchant au romanesque. Il ne s'ensuit pas qu'elle aime l'argent. Elle ne mesure pas son plaisir à la dépense, et « elle ne connaît point l'intérêt ». Mais elle a peur de la pauvreté. « Elle ne se reconnaissait pas elle-même, lorsque, ayant devant les yeux des femmes qui vivaient dans l'abondance, elle se trouvait dans la pauvreté et le besoin. » « Elle appréhende la faim ! Dieu d'amour ! quelle grossièreté de sentiments », s'exclame Des Grieux, qui, lui, est le romanesque incarné.

Avec une parfaite logique, Manon, qui sait depuis longtemps son pouvoir sur les hommes, tire la conclusion pratique qui s'impose : en cas de besoin, elle trafiquera de ses charmes; et il est entendu qu'elle fera payer cher ses faveurs. « Malheur à qui va tomber dans mes filets. » Elle serait même assez portée à prendre sans payer de sa personne; pourquoi ne pas rafler l'argent qu'on vous met sous la main ? En présence d'un tel appétit, les interdits, les commandements et les codes n'ont plus aucune signification. L'expression consacrée prend dans le cas de Manon une saveur nouvelle. Manon est une fille de joie.

Cette fille de joie est-elle une courtisane vulgaire ? L'abbé Prévost ne l'a pas voulu. Non seulement son physique plaide en sa faveur, mais elle n'est pas avilie par sa débauche : elle se comportera toujours avec beaucoup de retenue. Il va sans dire que Prévost n'a pas songé à faire d'elle une détraquée, qui cherche le plaisir pour s'étourdir. Cette fille sans morale est parfaitement saine. C'est qu'elle possède un don qui la préserve de la crapule : la jeunesse. Peu de romanciers ont été capables de rendre sensible ce je ne sais quoi; la réussite ici est admirable. Manon est un être jeune qui veut être heureux et s'épanouir. Elle a conservé tous les caractères psychologiques de l'enfance. Sa jeunesse éclate

en rires et en pleurs avec la même soudaineté, la même abondance. Le jeu est pour elle un besoin. Elle est joueuse au sens précis du terme, Prévost n'a pas manqué de le noter; mais il indique aussi qu'elle aime s'amuser, faire l'espiègle, jouer des tours. Comme un enfant, elle a recours au mensonge, à la dissimulation. Bien naïf serait celui qui s'étonnerait de l'habileté avec laquelle elle joue la comédie. Comme un enfant, elle a des repentirs bruyants, prend des résolutions et fait des promesses, qu'elle oublie l'instant d'après. Comme un enfant, elle est capricieuse, avec des idées fixes, des bouderies, des colères. Comme un enfant, dès que l'occasion d'une plaisanterie se présente, elle ne peut « résister à son imagination ». C'est pourquoi, comme un enfant encore, elle est imprévoyante, vit dans le présent, saisit le plaisir qui s'offre, sans scrupule sur son origine, ni souci des conséquences. Prévost n'en montre pas moins avec finesse, que cette absence de prévoyance s'allie à une parfaite présence d'esprit.

Plus encore qu'à sa jeunesse, Manon doit sa grâce à son amour pour Des Grieux. « Elle aime ses aises, reconnaît le pauvre amant, mais elle m'aime aussi. » De quoi est fait cet amour ? D'attrait physique, évidemment. Si le romancier n'insiste pas sur cet aspect essentiel de la liaison, c'est que l'époque le voulait ainsi; mais il faut savoir lire entre les mots d'un langage pudique, et certaines déclarations ne laissent rien à désirer. De Manon, la froideur est le moindre défaut. Dès la rencontre, elle voit en Des Grieux autre chose que son sauveur, un partenaire à son goût. « Quelque passionné que je fusse pour Manon, elle sut me persuader qu'elle ne l'était pas moins pour moi. » Leurs caresses prouvent aux spectateurs (qui ne les gênent guère), qu'ils s'aiment « jusqu'à la fureur ». Elle reçoit les baisers de son amant « avec transport ». Par la suite il est bien dit que Des Grieux était « le seul, comme elle en convenait volontiers, qui pût lui faire goûter parfaitement les douceurs de l'amour ».

Ces ivresses physiques n'excluent pas la tendresse. Le mot, qui revient si souvent dans le roman, fait au cœur sa part, et, voilant le désir, imprègne l'histoire d'amour de sentimentalité, l'idéalise, la poétise, si bien que la tendresse est la note dominante de cette liaison, qui garde — encore que les amants aient le diable au corps — la fraîcheur des amours enfantines.

Manon enfin a besoin de l'amour de Des Grieux. Dans sa vie **douteuse,** il lui faut une certitude, celle d'être aimée sans mesure. « Je prétends mourir, si vous ne me rendez votre cœur, sans lequel il est impossible que je vive. » L'amour de Des Grieux est son bien.

L'adorable créature n'en abandonne pas moins l'amant de cœur, dès qu'il se montre incapable de lui assurer une vie de plaisir. Plus tard Manon envisagera une autre solution, qui révèle certes la meilleure volonté et demeure tout à fait dans la ligne du personnage, mais qui fait d'elle une sœur des héroïnes de Carco : « Je travaille pour rendre mon chevalier riche et heureux. »

Ainsi donc le caractère de Manon semble conçu selon un schéma relativement simple : elle est partagée entre son amour et son penchant au plaisir. Sa fidélité est proportionnée aux ressources dont dispose l'amant de cœur. « L'augmentation de nos richesses redoubla notre affection », note Des Grieux dans une formule décisive. Manon est infidèle, quand l'argent manque. Pour accuser le trait, Prévost ajoutera l'épisode du prince italien. Il faut qu'il soit évident pour le lecteur que dans l'abondance Manon est fidèle. Des Grieux dira même d'une façon plus nuancée : « Lorsqu'il n'est question que du plus ou du moins, je ne la crois pas capable de m'abandonner pour un autre. »

Mais le personnage résiste au créateur. Si l'épisode du prince italien révèle le dessein **conscient** du narrateur, la suite du roman montre que le personnage ne se plie pas à ce schème : l'épisode du fils de G.M. modifie radicalement la donnée, puisque Manon est sur le point d'être infidèle en période de prospérité. Cette incohérence soulève un problème délicat, dans la mesure où elle semble justifier l'opinion que Manon n'aime pas véritablement Des Grieux, que Prévost a voulu peindre une Manon antipathique, etc. Mais nous ferons davantage confiance à l'instinct du créateur, qu'au repentir de l'auteur revenant sur son texte. L'épisode du fils de G.M. n'achève-t-il pas de révéler le caractère de Manon, en même temps qu'il permet d'en montrer la vérité profonde ?

L'épisode a un point de départ identique à celui du prince italien : Manon rencontre un nouveau soupirant en période de prospérité; il n'est donc point question de trahir Des Grieux. L'aventure se présente seulement comme une occasion de se divertir, même si le tour à jouer n'est pas d'une moralité irréprochable. L'attrape est préparée avec un soin minutieux. Mais Manon, qui devait rejoindre Des Grieux, sans avoir rien accordé à l'autre, voit ses projets contrariés en cours d'exécution. C'est alors qu'avec une admirable simplicité elle envoie à son amant qui l'attend, à défaut d'elle-même, une remplaçante. Quant à elle, elle rejoindra Des Grieux plus tard. Mais cet arrangement a une tout autre signification pour le malheureux partenaire, et qui s'exprime dans la question angoissée : « Et la nuit, avec qui l'auriez-vous passée ? » La réponse n'est que trop claire.

Manon et Des Grieux n'ont pas la même conception de l'amour, et c'est pourquoi leur roman est si pathétique. « Manon était passionnée pour le plaisir, je l'étais pour elle », déclare Des Grieux, que nous nous permettrons de trouver injuste. Des Grieux aime sans estimer; il voudrait du moins avoir Manon toute à lui, ne l'avoir rien qu'à lui. Or, l'origine du malentendu réside précisément dans la notion de fidélité. Si Manon, après sa première trahison, dit avoir éprouvé du remords de son infidélité, nous la croirons sincère, mais nous ne la prendrons pas au sérieux. Nous prêterons davantage attention à sa réflexion en un jour de pénurie : « C'est une sotte vertu que la fidélité. » Mais nous accorderons une extrême importance à l'aveu qui suit l'envoi d'une remplaçante et l'invitation à en profiter : « La fidélité que je souhaite de vous est celle du cœur. » Ce passage brusque du cynisme à l'idéalisme est des plus déconcertants; mais il ne s'agit ni de cynisme ni d'idéalisme. La question qui angoisse Des Grieux, il est clair que Manon ne se l'est pas posée. Elle ignore la jalousie. La jalousie, cette manie un peu ridicule des hommes, mérite-t-elle mieux qu'une indulgence mêlée de mépris ? Manon se donne à d'autres qu'à Des Grieux, de la même façon qu'elle rafle ce qui ne lui appartient pas. Elle n'a pas le sens de la

propriété. Disons encore que le corps a ses fonctions que le cœur ne connaît pas. Etonnante leçon ! Pour cette fille que l'on jugerait volontiers animale, le cœur seul importe. La tendresse est aussi naturelle que le désir. Mais formulons le corollaire qui s'impose : pour Manon, le geste physique n'a strictement aucune importance.

« Il vaut mieux être connu qu'être aimé », écrit un moraliste. Cette dissonance fondamentale ne serait rien, si elle était compensée par une compréhension mutuelle. Or, Manon ne connaît pas Des Grieux. Manon est incapable de se mettre à la place d'autrui. Pour elle, Tiberge est un fou. Et Des Grieux ? Elle sait qu'il l'aime, qu'il souffre de son absence. Pourquoi chercher à en savoir davantage ? Qu'il souffre, cela va de soi. Et peut-être vaut-il mieux qu'elle ne cherche pas à comprendre, car, dès qu'elle s'en avise, elle manifeste une inintelligence totale de son amant. Lorsque Des Grieux la retrouve installée chez le vieux G.M., et qu'il se montre chagrin de son infidélité, elle lui reproche sa froideur : il n'a aucune raison d'être triste ! Après l'envoi de la lettre et de la remplaçante, elle sera stupéfaite en découvrant que la peine de Des Grieux **ne** vient **que** de sa jalousie : elle le croyait fâché, parce qu'il avait pris sa lettre pour une raillerie ! Quelle torture pour l'homme qui l'aime !

Mais Manon n'est pas cruelle. C'est le destin qui est cruel et qu'on doit accuser. Peut-on même parler d'égoïsme ? Non, mais d'égocentrisme et d'inconscience. Quoi de plus féminin ! Même au plus fort de sa douleur ou de sa colère, Des Grieux sent qu'il a tort de dénoncer le misérable caractère de Manon; il sait que celle-ci ne pense pas à mal, bien plus qu'elle ne pense qu'à l'intérêt de son chevalier : « Cette bizarrerie même de m'avoir envoyé une jolie fille pour me consoler, j'aurais parié qu'elle venait de son invention, et que c'était un effet de sa compassion pour mes peines. » C'est pourquoi, lorsque Des Grieux revient au calme, il est obligé de reconnaître « l'ingénuité » de Manon. Entendons par là que Manon est naturelle (la Femme est naturelle), et que ce naturel est un bon naturel. Manon a « un bon fonds ». « Elle était droite et naturelle dans tous ses sentiments, qualité qui dispose toujours à la vertu. » Et ceci est démontré par le changement de Manon.

* * *

« Vous ne saurez croire combien je suis changée. » Manon ne pense plus qu'à Des Grieux; elle mesure l'ampleur du sacrifice qu'il a consenti pour elle : la voici capable de se mettre à la place d'autrui. Mais partagerons-nous son étonnement devant une telle mue ? Peut-on parler vraiment d'une nouvelle Manon ? Manon n'est pas une convertie, une Thaïs. « Elle n'avait jamais été une fille impie », ne manque pas de noter l'auteur. Manon n'est pas non plus la courtisane romantique réhabilitée par l'amour rédempteur, et nous sommes encore loin de Tolstoï, voire de Diderot. Manon est une victime de sa jeunesse, des lois arbitraires du rang et de la bienséance; mais son bon fonds apparaît dès que les circonstances le permettent. Ici encore ne nous laissons pas aller à l'interprétation romantique » :

« L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert. »

Avant d'affronter la terrible épreuve de la déportation, Manon avait déjà tâté de la prison; or elle avait manifesté à l'hôpital un pouvoir d'adaptation remarquable : elle s'était montrée d'une douceur angélique, et avait pris son malheur en patience, après avoir pleuré tout son saoul. L'obstacle à l'amour vertueux n'était pas en elle, mais hors d'elle : la vie à Paris formait comme un écran entre elle et Des Grieux. Une fois que ce brouillard pestilentiel et doré est dissipé, Manon voit les choses telles qu'elles sont : elle comprend l'amour sans mesure de son amant, elle a conscience de ses propres cruautés. La Manon d'Amérique est la même que la Manon de Paris, aussi naturelle.

* * *

Il existe cependant une dualité en Manon; mais on doit la chercher sur un autre plan. Les critiques qui ont étudié la signification du personnage, n'ont pas accordé d'importance au point final de ses aventures, au fait que Manon meurt. La mort de Manon a d'abord pour effet de créer une différence foncière entre Prévost et Rousseau, dont le premier semblait jusqu'ici formuler par avance les enseignements. Si Prévost écoute avec quelque complaisance la voix de la nature, qui parle par la bouche de Manon, il ne nous engage jamais à fuir les cités perfides, pour trouver le bonheur dans la solitude. Il nous enferme au contraire dans le dilemme tragique : la société souille l'Amour, et l'Amour meurt dans la solitude.

Mais la mort de Manon a une signification plus profonde, métaphysique, dirons-nous. Manon créature d'amour révèle son être véritable dans la mort et l'être qui se révèle alors est essentiellement double. Quelle est donc cette dualité qui n'apparaît que lorsque tout est consommé ?

Manon est d'une part la femme fatale. Elle constitue un danger pour Des Grieux, et plus redoutable que la banale garce, qui compromet l'avenir des fils de famille. Des Grieux joue son salut, en même temps que son honneur et que sa vie. Depuis le Moyen âge, les imaginations se sont complu dans l'idée que le diable prenait, pour tenter l'homme, l'apparence de ce qu'il y a de plus frais, de plus charmant. Le malin ici a pris l'air de l'Amour même. Sans déguisement religieux, la femme est considérée comme l'ennemie de l'homme, comme la femelle effroyable, la mante qui tue le mâle à la faveur de l'amour et de ses voluptés. Oui, Manon est plus ou moins Dalila.

Mais la mort vient dissiper ces fantasmagories, et la femme fatale métamorphosée nous apparaît alors sous les traits d'une victime. Manon est d'abord l'être pur et jeune sur lequel s'acharne le destin, la sœur d'Iphigénie, de la Malibran. Elle est surtout celle qui paye pour l'homme, celle qui est sacrifiée à sa place et le rachète par son immolation : c'est parce que Manon meurt, que Des Grieux revient dans la voie du salut. Etonnante énigme ! Cette figure ravissante cachait une goule, et voici que la goule s'avère un ange gardien. La raison s'égare en présence de la créature insaisissable, qui est à la fois le bourreau et la victime, celle qui perd et celle qui sauve. Mais à cette ambivalence nous reconnaissons l'imagination primitive créatrice de mythes, et cette ambiguïté nous fait pénétrer dans le domaine du sacré. Un

frisson de crainte et de plaisir nous arrache des cris contradictoires. « O délice ! ô tourment ! » Ainsi s'exprimait le trouble de Nerval devant l'image de l'Eternel Féminin, Artémis au triple visage. En vérité nous sommes loin de « la petite femme » et de l'école des cocottes !

* * *

Il ne s'agit pas au reste de tomber dans l'excès contraire, et de faire de Manon une image mythique. Le présent exemple prouve que les grands créateurs sont à la fois des psychologues et des poètes, que les grandes créations sont celles où l'émotion primitive mêle son trouble élémentaire à des joies plus délicates, où le type naît de l'épanouissement de la donnée mythique en « caractère ». Le personnage de Manon n'est ni incohérent ni inintelligible, mais, s'il exerce une telle séduction sur les imaginations et les cœurs, c'est qu'en sa parfaite unité il recèle trois personnages échelonnés en profondeur :

1° Le personnage Régence, ce mélange de libertinage et de sensiblerie, qui a pour nous la séduction des modes désuètes, mais qui se retrouve peu ou prou sous les espèces de la « petite femme »;

2° Le personnage classique, l'incarnation de la femme représentée depuis toujours comme naturelle, instinctive, égocentrique, fragile, changeante;

3° Le personnage mythique, la créature ambiguë, que consacre son ambiguïté même.

Nous dirons d'une autre manière que si le charme de Manon réside assurément dans son « sex appeal », cet appel éveille en nous des résonances dont la profondeur étonne. C'est que l'abbé Prévost savait, comme tous les poètes, que sur l'imagination humaine rien n'exerce un attrait aussi puissant que les jeux de l'amour et de la mort.

L. CELLIER.

VERSION LATINE (Pour les Classes de Lettres)

A DELLIUS

Q. Dellius, à qui cette ode est adressée, avait suivi successivement la fortune de Dolabella, de Cassius et d'Antoine, avant de s'attacher à celle d'Octave. Les conseils qu'Horace donne à ce personnage inconstant et agité, sont empruntés à la doctrine d'Epicure : garder une âme égale dans la bonne et dans la mauvaise fortune, jouir du présent, c'est autant de pris sur la mort, qui nous attend tous. — Strophe alcaïque.

TEXTE

Aequam memento rebus in arduis
Seruare mentem, non secus in bonis
Ab insolenti temperatam
Laetitia, moriture Delli,
Seu maestus omni tempore uixeris
Seu te in remoto gramine per dies
Festos reclinatum bearis
Interiore nota Falerni.

TRADUCTION

Souviens-toi de conserver une âme égale dans les aspérités du sort, et non moins éloignée, dans les temps favorables, d'une joie insolente, ô Dellius, puisque tu dois mourir,

soit que tu aies toujours vécu dans la tristesse, soit que, couché à l'écart sur le gazon, les jours de fêtes, tu fasses ton bonheur d'un Falerne de marque, tiré du fond de ton cellier.

(1) *Aequam :* le mot essentiel, placé en tête de la phrase, dont il résume l'idée; *rebus in arduis :* dans les aspérités du sort. *Arduus :* qui se dresse en hauteur, en pente raide, escarpé, ardu (sens physique et moral).

(2) *non secus :* non autrement que, comme aussi.

(3) *temperatam :* garder la mesure.

(4) *moriture :* puisque tu dois mourir.

(5) *seu... seu :* dépendent de *moriture.*

(6) *remoto :* écarté, solitaire; par conséquent, comme dira La Fontaine, loin du monde et du bruit.

(7) *dies festos :* s'oppose à *omni tempore; bearis : beare :* combler les vœux de..., d'où rendre heureux. Le verbe est archaïque. On sait qu'Horace reconnaît à l'écrivain le droit de ramener à la lumière les mots tombés en oubli (*Art poét.* 70). La forme la plus fréquente est *beatus,* que la langue a traité comme un adjectif, isolé du verbe, et pourvu d'un comparatif et d'un superlatif. Le sens de *beatus* est donc : comblé de biens, n'ayant rien à souhaiter.

(8) *interiore nota :* (un Falerne) dont l'étiquette (avec la jarre) est au fond du cellier, c'est-à-dire : de qualité supérieure. Nous disons : un vin de derrière les fagots. *Nota* désigne l'étiquette mise sur les amphores pour rappeler l'année du vin, pour indiquer le cru. Horace applique à l'étiquette même le qualificatif qui appartient à l'amphore.

Quo pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis ? quid obliquo laborat
Lympha fugax trepidare riuo ?

Huc uina et unguenta et nimium breues
Flores amoenae ferre iube rosæ,
Dum res et aetas et sororum
Fila trium patiuntur atra.

Cedes coemptis saltibus et domo
Villaque, flauus quam Tiberis lauit,
Cedes, et exstructis in altum
Diuitiis potietur heres.

Diuesne prisco natus ab Inacho
Nil interest an pauper et infima
De gente sub diuo moreris.
Victima nil miserantis Orci :

Omnes eodem cogimur, omnium
Versatur urna serius ocius
Sors exitura et nos in aeternum
Exsilium impositura cumbae.

Pourquoi le pin immense et le blanc peuplier aiment-ils à associer l'ombre hospitalière de leurs branches ? Pourquoi l'onde fugitive s'efforce-t-elle de bondir en murmurant dans le lit sinueux du ruisseau ?

Là, fais apporter des vins et des parfums et les fleurs éphémères de la rose charmante, aussi longtemps que le permettent les circonstances, et ton âge et les fils sombres des trois Parques.

Tu quitteras les pâturages que des achats successifs ont réunis, ta maison de la ville et ta demeure des champs que baigne le Tibre jaune; tu les quitteras, et ces richesses élevées en monceaux seront la possession d'un héritier.

Riche et descendant de l'antique Inachus, ou pauvre et d'origine infime, point de différence pour qui n'a qu'un délai sous le ciel, victime dévolue à l'impitoyable Orcus;

Tous, nous sommes poussés vers le même terme; notre lot à tous, agité dans l'urne, tôt ou tard sortira et nous fera prendre place dans la barque pour l'éternel exil.

HORACE, *Odes*, 2. 3.

(9) *Quo :* dans quelle intention ?

(10) *consociare :* unir. Infinitif complément de *amant*. La construction d'un verbe marquant un sentiment avec un infinitif seul est rare et peu classique, mais fréquente en poésie (avec *gaudere, amare*, etc.). *Amant* est poétique avec un nom de chose pour sujet.

(11) *obliquo riuo :* dans un lit sinueux. Ablatif de lieu.

(12) *laborat trepidare :* cf. n° 10; *lympha :* synonyme poétique de *aqua*, surtout employé au pluriel; *trepidare :* courir en murmurant.

(13) *huc :* à l'ombre de ces arbres, au bord de cette onde murmurante. Le poète se transporte par la pensée dans les jardins de Dellius; *breues :* qui passent vite, éphémères.

(14) *flores rosae :* génitif explicatif. *Virtus iustitiae :* la vertu qui consiste dans la justice; *nomen sapientae :* le nom de sagesse.

(15) *res :* les circonstances; *et... et :* insistent sur les conditions nécessaires au bonheur.

(16) *sororum trium :* les trois Parques; *atra :* (les fils) sombres. En se dévidant, l'écheveau amène le moment de la mort. Cette épithète, à la fin de la strophe, s'oppose à l'éclat et à la fraîcheur de la rose (v. 14).

(17) *coemptis :* réunis par des achats successifs; *saltibus :* des pâturages, spécialement dans des régions montagneuses.

(18) *domo uillaque :* la maison de la ville et la maison des champs; *flauus Tiberis :* l'épithète de *flauus* (jaune) était donnée fréquemment au Tibre, même sans qu'une inondation vînt troubler ses eaux; *lauit :* la racine signifiant laver, baigner, a donné en latin deux verbes : *lauare* et *lauere*, le premier marquant d'abord l'état et s'employant absolument avec valeur réfléchie; l'autre marquant l'action et s'employant transitivement (cf. *stare* et *sistere*).

(21) *diuesne : nil interest diuesne... an pauper; natus ab :* les participes passés qui marquent l'origine ont leur complément à l'ablatif avec *ab*, s'il désigne un ancêtre; l'ablatif avec *ex*, s'il désigne le père ou la mère; l'ablatif seul, s'il désigne la famille, la condition. *Inachus :* fils de l'Océan et de Téthys, et père d'Io, était, selon la légende, le premier roi d'Argos.

(23) *sub diuo :* sous le ciel; *moreris : morari*, tarder, s'arrêter, d'où, par extension, séjourner.

(24) *Orci : Orcus*, nom d'une divinité infernale; par suite, les enfers eux-mêmes et la mort. Forte opposition avec *sub diuo* (v. 23).

(25) *eodem cogimur :* nous sommes poussés, à la façon d'un troupeau, vers le même terme; *omnium :* dépend de *sors* au v. 27.

(26) *urna :* l'urne du destin; *serius ocius :* tôt ou tard. La conjonction copulative ou disjonctive s'omet souvent lorsqu'on oppose, deux à deux, des termes de sens contraire : *huc illuc* (çà et là), *ultro citro* (dans un sens et dans l'autre); *uelim nolim* (que je le veuille ou que je ne le veuille pas).

(27) *sors :* la décision du sort, la destinée fixée à chacun.

(28) *cumbae :* au datif. La barque de Charon.

F. LEGER.

THÈME GREC (Agrégation)

TEXTE

Ici commence l'œuvre de ténèbres dans lequel, depuis huit ans, je me trouve enseveli sans que, de quelque façon que je m'y sois pu prendre, il m'ait été possible d'en percer l'effrayante obscurité. Dans l'abîme de maux où je suis submergé, je sens les atteintes des coups qui me sont portés; j'en aperçois l'instrument immédiat, mais je ne puis voir ni la main qui le dirige, ni les moyens qu'elle met en œuvre. L'opprobre et les malheurs tombent sur moi comme d'eux-mêmes et sans qu'il y paraisse. Quand mon cœur déchiré laisse échapper des gémissements, j'ai l'air d'un homme qui se plaint sans sujet, et les auteurs de ma ruine ont trouvé l'art inconcevable de rendre le public complice de leur complot, sans qu'il s'en doute lui-même et sans qu'il en aperçoive l'effet. En narrant donc les événements qui me regardent, les traitements que j'ai soufferts et tout ce qui m'est arrivé, je suis hors d'état de remonter à la main motrice et d'assigner les causes en disant les faits... Si, parmi mes lecteurs, il s'en trouve d'assez généreux pour vouloir approfondir ces mystères et découvrir la vérité, qu'ils relisent avec soin les trois précédents livres; qu'ensuite, à chaque fait qu'ils liront dans les suivants, ils prennent les informations qui seront à leur portée; qu'ils remontent d'intrigue en intrigue jusqu'aux premiers moteurs de tout, je sais certainement à quel terme aboutiront leurs recherches.

ROUSSEAU (**Rêveries**, XII).

TRADUCTION

Ἐκ τοῦ νῦν χρόνου ἄρχεται γιγνόμενα τὰ ἔργα τὰ σκοτεινά [1], ἐν οἷς ἔνατον ἔτος ἤδη ἀφ' οὗ τυγχάνω μὲν καταδεδυκώς, διαγνῶναι δ'οὐχ οἷός τ'ἦ [2], καίπερ παντὶ τρόπῳ ἐπιχειρήσας, καταλαβεῖν τό τε δεινὸν καὶ τὸ ἀφανὲς αὐτῶν. Ἐν γὰρ τοσούτοις κακοῖς ἐν οἷς κατακέκλυσμαι, αἰσθάνομαι μὲν τυπτόμενος [3] τὰς πληγὰς τὰς ἐμαυτῷ καταφερομένας καὶ διορῶ τὸ σχεδὸν ὄργανον [4] αὐτῶν, οὐδαμῶς δέ μοι ἔνεστι καταβλέψαι οὔτε τὴν χεῖρα τὴν αὐτὸ κατευθύνουσαν οὔτε τοὺς τρόπους οἷς ἐχρήσατο εἰς τὸ ἔργον. Αὐτόματα [5] γὰρ τά τε ὀνείδη καὶ τὰ κακὰ εἰς ἐμὲ οὕτω συμπίπτει ὥστε καὶ μηδὲν αὐτῶν φανερὸν γενέσθαι. Ὅταν δὲ δὴ τὴν ψυχὴν διακναιόμενος στόνους τινὰς ἀφῶ, τοῖς ἄλλοις δοκῶ ὡς τις ἄνευ λόγου μεμφόμενος· οἱ δὲ αἴτιοι τῆς ἐμῆς διαφθορᾶς ἀδιανόητόν τινα τέχνην ἐξεῦρον [6] τοῦ τοὺς πολλοὺς ποιήσασθαι συνεργοὺς τῆς ἐπιβουλῆς, καίπερ οὐ συνειδότας αὐτοὺς οὐδὲ καθορῶντας οἳ τῷ ἔργῳ ἀρικνοῦνται. Διηγούμενος τοίνυν τὰ γεγονότα τὰ ἐμοὶ καθήκοντα [7], καὶ ἃ ἔπαθον αὐτὸς, καὶ ἃ συνέβη μοι, ἀδύνατός εἰμι τῇ διανοίᾳ [8] εἰς τὴν χεῖρα ἀναδραμεῖν τὴν τἄλλα κινήσασαν [9], καὶ τὰς αἰτίας διανεῖμαι εἰπὼν τὰ γενόμενα... Ἐὰν [10] δέ τις τῶν ἀναγνωσομένων οὕτω γενναῖος ὢν τυγχάνῃ ὥστε καὶ ἐθέλειν ταῦτα τὰ ἀπέρρητα διερευνᾶν καὶ ἐξευρίσκειν τὸ ἀληθὲς ὡς ἔχει, ἀναγνώτω πάλιν καὶ ἐπιμελῶς τοῦσδε τοὺς τρεῖς τόμους [11] τοὺς πρότερον ἐμοὶ συγγεγραμμένους· ἔπειτα περὶ ἕκαστα τῶν γεγονότων ἃ μέλλει ἐν τοῖς ὕστερον διαγνῶναι τὰς πύστεις ἐκ προχείρους ὑποδεχέσθω. καὶ τῇ διανοίᾳ ἀναδραμέτω ἐκ μηχανῆς εἰς μηχανὰς ἕως τοῦ πρώτιστον τἄλλα πάντα κινησαμένου [12]· εὖ οἶδ' ὅπου [13] τὸ τέλος καθίξονται διερευνῶντες.

NOTES

(1) On pourrait proposer pour rendre l'expression hardie de Rousseau, ἔργον σκότου, que soutiendrait une glôtta telle que Soph. *OR*. 532 τόλμης πρόσωπον « un visage d'audace »; on sait d'ailleurs que ce tour est fréquent dans la langue biblique (ἡμέρα ὀργῆς, *Dies Irae)* si familière à l'auteur.

(2) C'est la parataxe qui rend constamment en grec des oppositions que nous aimons à préciser.

(3) On sait que τύπτειν au passif possède une sorte d'accusatif de contenu, représentant les coups reçus.

(4) L'expression doit être gardée en grec avec sa vigueur concrète qui domine tout le passage : Rousseau croit voir l'instrument qu'utilise cette main qui le dirige sans qu'il la voie.

(5) L'adjectif composé αὐτόματος se rapporte à tout « ce qui vient de son propre mouvement »; le mot est mis en vedette, au début de la phrase, pour sa valeur expressive. On comparera Hés. Ἔργα, v. 103, αἳ δ'ἐπὶ νυκτὶ αὐτόματοι φοιτῶσι « elles (les maladies) viennent d'elles-mêmes, les unes de nuit » avec le mot αὐτόματοι en rejet. Le mot est d'ailleurs fréquent en prose.

(6) Les formes sans augment des verbes qui commencent par une diphtongue εὑ sont peut-être, en particulier pour εὑρίσκω, plus fréquentes que les formes en ηὑ.

(7) Προσήκει et καθήκει, que l'on rend souvent de façon assez approximative par « il convient », signifient plutôt « cela concerne quelqu'un » ou « cela revient à quelqu'un » : cf. le sens de οἱ προσήκοντες « les proches » cf. lat. *necessarii* et τὸ καθῆκον « le devoir moral » qui revient à chacun de nous.

(8) Les mots τῇ διανοίᾳ « en esprit » ont été ajoutés au texte pour mieux faire comprendre le sens figuré de ἀνατρέχειν « remonter ».

(9) Le verbe κινεῖν (ainsi que le moyen correspondant) est constamment employé, avec ou sans complément d'objet direct, pour indiquer la mise en branle d'un mouvement : on se reportera, pour les valeurs différentes de ce verbe, que Platon a subtilement utilisées, à la démonstration de l'immortalité de l'âme par le mouvement dans le *Phèdre* (245 C).

(10) Comme Rousseau *escompte* la sympathie et la connivence de son lecteur, on doit employer le mode *éventuel*, c'est-à-dire le subjonctif. L'optatif n'indiquerait en ce cas qu'une *possibilité* « au cas où il se trouverait un lecteur » qui serait incompatible avec l'ordre que Rousseau lui donne — un ordre qui implique une certitude, ou une probabilité très forte.

(11) Le sens moderne de « *livres* », en lesquels se divise un ouvrage, n'apparaît que chez Diogène Laërce : mais c'est le terme propre qui convient.

(12) L'emploi du moyen peut indiquer que « les premiers moteurs de tout » étaient personnellement intéressés à la manœuvre.

(13) Le grec dispose, pour toutes les questions de lieu, *d'adverbes relatifs* auxquels on ne pense pas toujours dans les thèmes : ils fournissent cependant un moyen d'expression précis et bref.

Jean HUMBERT.

DISSERTATION FRANÇAISE

(Pour une classe de Première)

SUJET

Pensez-vous avec Rousseau que Molière ait eu dessein de ridiculiser la vertu en la personne d'Alceste ?

PLAN DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

La morale du Misanthrope est loin d'être claire. Les hésitations de la critique suffiraient à le prouver : quel idéal nous propose Molière ? à quel personnage vont ses sympathies : Alceste, Philinte, Eliante ? ne préfère-t-il pas plutôt un caractère composé des meilleurs aspects de ce trio sympathique ? Autant de commentateurs, autant de réponses. La thèse de Rousseau, si extrême qu'elle paraisse, n'a pas manqué elle-même de partisans, sans oublier qu'elle inspira la pièce de Fabre d'Eglantine « Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope » (1791). Il importe donc de l'examiner de près.

PREMIÈRE PARTIE

On ne saurait nier qu'Alceste est à la fois vertueux et ridicule

A. — **Vertueux,** il l'est, plus peut-être qu'aucun des personnages de Molière. On insiste sur sa fierté, sa grande générosité naturelle, son amour pour ses semblables, mal dissimulé sous une rudesse tout extérieure; et il est certain que cette grandeur est inattendue dans la comédie : elle ferait plutôt d'Alceste un héros tragique en puissance. Molière a voulu cette élévation, et c'est la première fois qu'il semble s'intéresser à la moralité individuelle pour elle-même : en la personne d'Alceste, ce n'est plus le vice ou l'instinct naturel qu'il montre en conflit avec la société, mais la vertu, et sous une de ses formes les plus hautes : le respect passionné de la vérité. Le héros loyal a beau être seul contre tous, son attitude n'en est pas moins dictée par sa conscience. D'où la singulière noblesse de cette figure.

B. — **Or cette figure, Molière l'a ridiculisée.** On rit des impatiences d'Alceste à l'égard de Philinte, de ses fureurs puériles contre le valet Dubois, de ses démêlés avec Oronte, de ses déconvenues judiciaires, et, chose plus grave, on rit de le voir joué par une coquette. Rousseau n'a pas de peine à prouver que l'auteur a voulu son héros ridicule : « Ce qui démontre que l'intention du poète est bien de le rendre tel, remarque-t-il, c'est le caractère de l'ami Philinte, qu'il met en opposition avec le sien. Ce Philinte est le sage de la pièce... » (1). Et Rousseau analyse très finement quelques-uns des procédés employés par l'auteur pour arriver à ses fins. Il conclut que Molière a voulu ridiculiser la vertu.

DEUXIÈME PARTIE

On a dit qu'il y avait chez Rousseau plus de raisonnement que de raison. Ses arguments en apparence les plus forts manquent souvent la persuasion. Il semble qu'ici encore Rousseau se soit laissé entraîner

(1) On se demande pourquoi la force de cet argument a été si longtemps méconnue par la critique. C'est une habitude de Molière de faire exprimer ses propres idées par l'un des personnages, et Donneau de Visé, dont la « Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope » fut presque certainement inspirée par Molière, attribue ce rôle à Philinte.

au paradoxe, avec d'autant plus de facilité que la polémique personnelle entrait dans ce débat; les exagérations, comme l'âpreté du ton, suffiraient à le révéler.

S'il est certain en effet que Molière a ridiculisé un personnage vertueux, on peut se demander s'il l'a ridiculisé en tant que vertueux, si en définitive c'est bien à la vertu qu'il s'en prend.

Or l'impression que nous laisse la pièce, les sentiments qu'elle produit en nous, s'opposent à cette interprétation. D'Alembert, dans sa réplique à Rousseau, le remarquait déjà : « Quoique le Misanthrope divertisse les spectateurs... il n'est personne qui ne l'estime, qui ne soit porté même à l'aimer et à le plaindre ».

Ce qui prouve que cette impression est conforme aux intentions de Molière, c'est que manifestement il ne sympathise pas avec les personnages dont Alceste est la victime. Entre son héros et le fat Oronte, la coquette Célimène, la prude Arsinoé, ses préférences ne sont pas douteuses. Célimène sans doute berne son amant, mais si la scène capitale de l'explication est si près du tragique, c'est que le poète a voulu rendre sa grandeur naturelle au débat suprême de la sincérité avec la sécheresse de cœur, de la parfaite loyauté avec la parfaite dissimulation, pour qu'en définitive nous plaignions la vertu malheureuse.

TROISIÈME PARTIE

Si donc Molière n'a pas voulu ridiculiser la vertu en tant que telle, d'où vient alors le ridicule d'Alceste et quel est son but ?

A. — Si le héros n'était que misanthrope, la comédie serait sans doute impossible. Le canevas proposé par Rousseau le montre assez : il ne reste dans le genre qu'au prix d'un changement complet des caractères et du sujet. Mais **à côté de sa vertu, Alceste a bien des défauts :** une bonne dose d'orgueil d'abord, qui éclate dès la première scène — « je veux qu'on me distingue », dit-il à Philinte — et dont la fine Célimène ne manquera pas de se gausser. Les effets de ce travers sont malheureusement aggravés par un manque de jugement déplorable. Alceste exagère tout : d'un mauvais sonnet il fait une affaire d'Etat, d'une civilité imposée par l'usage, une faute contre l'honneur. Au lieu d'éviter soigneusement le monde qu'il honnit, il s'empresse de le rencontrer partout, et va tout justement s'égarer dans le salon d'une précieuse. Enfin, insigne folie, il aime une coquette, la plus sèche qui se puisse rencontrer, la plus dissimulée, toute à l'opposé de ce loyal amant.

C'est de ces erreurs et de ces travers que provient le ridicule d'Alceste. **Mais il est essentiel à notre propos que nous sachions si Molière avait le droit de traiter ainsi son caractère.** Il ne suffit pas de prétendre, comme on le fait traditionnellement, qu'Alceste est homme autant que misanthrope : cette formule descriptive reste à la surface des faits sans les expliquer; elle constate une juxtaposition d'éléments divers, elle ne la justifie pas. Rousseau a eu le mérite, ici encore, de poser le vrai problème : « Le caractère du misanthrope n'est pas à la disposition du poète, il est déterminé par la nature de sa passion dominante ». Mais Rousseau, on s'en doute, résout le problème à sa façon : le désir de faire rire du personnage aurait forcé l'auteur à le dégrader contre la vérité du caractère.

Or rien n'est moins sûr. On peut, si l'on veut, reprocher à Molière la création d'un caractère extrême, non l'achèvement de ce caractère dans le sens logique et attendu. Le grand moraliste a bien compris que **la tentation de la vertu risque, comme celle du vice, de rompre l'équilibre d'un individu.** L'extrême misanthropie recèle un orgueil secret, qui refuse de se contenter de marques d'estime banales, prétend réformer le monde, s'illusionne parfois jusqu'à penser à conquérir des âmes perdues. A ces jeux prétentieux, l'esprit même perd le sens du réel, et les exigences indiscrètes de la vertu provoquent les pires fautes de jugement. Autrement dit, la passion de la sincérité, comme celle de la dévotion, de la science, ou de l'argent, conduit en droite ligne à cet automatisme psychologique, où l'analyse pénétrante de Bergson a reconnu la source du rire. En définitive ce n'est pas la vertu, mais son excès que Molière dénonce chez Alceste, et cet excès mérite en effet le blâme, puisque le rire le sanctionne.

B. — **Reste à se demander pourquoi le poète a créé un caractère extrême, pourquoi il a durci à ce point les plus nobles qualités, comme ailleurs les vices,** s'il est vrai — et on peut en convenir — qu'il eût pu dans une certaine mesure adoucir la misanthropie de son héros.

Nous sommes ainsi ramenés au problème général de la morale de Molière. On sait qu'elle est avant tout pratique et sociale. Or la société n'admet, de vertu comme de vice, qu'une certaine moyenne, variable d'ailleurs selon les temps et les milieux, et sentie comme la valeur ordinaire des individus qui la composent; elle ne peut subsister que si ses membres se conforment à cette exigence. Si donc un homme affiche un respect absolu de la vérité, de la nature, un mépris hautain pour tout ce qui s'en éloigne ou la corrompt, et cela dans une société qui repose plus que toute autre sur le mensonge et la convention, cette société ne pourra le supporter, elle le meurtrira et le rejettera de son sein. Et ce n'est pas elle qui aura tort, sinon peut-être sur le plan de la morale intime, qui n'est pas la matière de la comédie. La société, pense Molière, est irréformable; ce sera donc l'homme vertueux qui devra, au moins extérieurement, s'adapter à elle, comme le fait Philinte, quitte à la mépriser intérieurement. **C'est le refus, ou si l'on veut, l'impossibilité de s'adapter que Molière critique chez Alceste.** Comme il ne voulait — ni ne pouvait — ridiculiser la vertu, il a délibérément, mais très logiquement, donné à son personnage les défauts de ses qualités, comptant sur le spectateur pour faire le départ entre l'irritation légitime de son héros et ses incartades.

CONCLUSION

Il a certainement eu raison de nous faire confiance; mais tiraillé lui-même entre l'admiration pour la noblesse du caractère et le désaveu de ses outrances, il n'a pu éviter cet arrière-goût d'amertume qui se dégage de sa pièce, et qui reste peut-être, par-delà l'analyse, le meilleur témoignage de la pureté de ses intentions.

R. ROBERT.